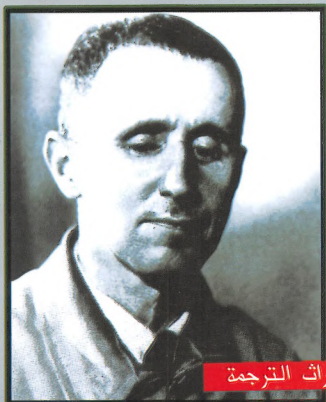


فردريك أوين



ميراث الترجمة

برتولت بريخت

حياته، أعماله، عصره

ترجمة

إبراهيم العريس

1667

برتولت بريخت ... الشاعر والكاتب المسرحي والمخرج
وصاحب النظرية المهمة عن المسرح الملحمي، والمكافح
الاشتراكي العظيم ضد البربرية النازية، وفي سبيل العقل والعدل
الاجتماعي والسلام والمودة بين جميع البشر. وهذا الكتاب إطلالة
على بريخت داخل سياق التاريخ وسرد لأحداث حياته يرتبط
بأعماله وتاريخها، ولذا فهو كتاب مهم لكل قارئ لأعمال هذا
الأديب المفكر كما أنه ضروري كذلك لتكوين فكرة واضحة عن
الفترة التي أبدع فيها أعماله.

برتولت بریخت

حیاتہ، اعمالہ، عصرہ

المركز القومي للترجمة
تأسس في أكتوبر ٢٠٠٦ بإشراف: جابر عصفور

إشراف: فيصل بونس

سلسلة ميراث الترجمة
المشرف على السلسلة: طلعت الشايب

- العدد: 1667
- برتولت بريخت: حياته، أعماله، عصره
- فريدريك أوين
- إبراهيم العريس
- 2011

هذه ترجمة كتاب:

BERTOLT BRECHT: His Life, His Art & His Time
By: Fredric Ewen

Copyright © 1967 by Frederic Ewen
Arabic Translation © 2011, National Center for Translation

PUBLISHED BY ARRANGEMENT WITH CITADEL
PRESS/KENSINGTON PUBLISHING CORP. NY, NY USA

www.kensingtonbooks.com
All Rights Reserved

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة.

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ ... ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com

Tel: 27354524- 27354526

Fax: 27354554

برتولت بريخت

حياته ، أعماله ، عصره

تأليف : فردريك أوين

ترجمة : إبراهيم العريس



2011

<p>بطاقة الفهرسة إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية إدارة الشؤون الفنية</p>	
أوين، فردريك.	
برتولت بريخت: حياته، أعماله، عصره / تأليف: فردريك أوين،	
ترجمة: إبراهيم العريس	
ط ١ - القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١١	
٤٨٨ ص، ٢٤ سم	
١ - المخرجون المسرحيون (بريخت، برتولت، ١٨٩٨-١٩٥٦)	
(أ) العريس، إبراهيم (مترجم)	
(ب) العنوان	٧٩٢، ٢٣٣.٩٢
رقم الإيداع ٢٠١٠/١٦٥٦٤	
الترقيم الدولي 8 - 246 - 704 - 977 - 978 I.S.B.N.	
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية	

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي وتعريفه بها، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

القسم الأول

برتولت بريخت فى ألمانيا (١٨٩٨ - ١٩٣٣)

- ١ - البدايات : أوغسبورغ وميونخ (١٨٩٨ - ١٩٢٠) 9
- ٢ - الفردوس التعبيرى 27
- ٣ - كورس الكابوس والنهاية الأخيرة 37
- ٤ - برلين ١٩٢١ - ١٩٢٢ «طبول فى الليل» 55
- ٥ - «فى أدغال المدن» 69
- ٦ - «إدوارد الثانى» وعبادة البطولة 83
- ٧ - التخلّى عن الهوية : «رجل برجل» 95
- ٨ - البحث عن الهوية : حريق المسرح الملحمى 105
- ٩ - حديقة الحيوان الاجتماعية : «أوبرا القروش الثلاثة» 129
- ١٠ - ماهاغونى، مدينة الحلم ١٩٣٠ 147
- ١١ - الهوية المستعادة : المسرح الملحمى 165
- ١٢ - الفرد والجماعة : المسرحية التعليمية 203
- ١٣ - الرحمة لا تكفى : «قديسة المسالخ جان» 225
- ١٤ - الطليعة المجهولة: «الأم» 239
- ١٥ - ازدياد الرعب 247

القسم الثانى

المنفى (١٩٣٣ - ١٩٤٨)

- ٢٥٩ ١ - الشاعر يتحدث فى المنفى
- ٢٧١ ٢ - معركة ضد الإرهاب
- ٣٠٣ ٣ - مسئولية المثقف : «حياة غاليلى»
- ٣٢٣ ٤ - عن الأبطال والحرب : «لوكولوس» و «الأم كوراج»
- ٣٣٩ ٥ - هذا الجانب من الخير والشر: «إنسان ستشوان الطيب» و «بوتتيلا»
- ٣٤٩ ٦ - بطن خصب: «أرتورو أوى»
- ٣٥٥ ٧ - تأملات هارب: «حوارات المنفيين»
- ٣٥٩ ٨ - الشاعر على الشاطئ الذهبى (١٩٤١ - ١٩٤٧)
- ٣٧٧ ٩ - جان قديسة للمقاومة : «رؤى سيمون ماسار»
- ٣٨٣ ١٠ - البطل دون بطولة: «شفايك فى الحرب العالمية الثانية»
- ٣٩١ ١١ - عدالة فى البيوتوبيا: «دائرة الطبشور القوقازى»
- ٣٩٩ ١٢ - محاكمة برتولت بريخت

القسم الثالث

العودة

- ٤٠٩ ١ - بحثاً عن الوطن
- ٤٢٧ ٢ - العودة إلى برلين
- ٤٥١ ٣ - الأعمال الأخيرة
- ٤٦٥ ٤ - فعل إيمان كاتب واقعى
- ٤٧٣ ٥ - الشهور الأخيرة
- ٤٨١ خاتمة

القسم الأول

برتولت بريخت فى ألمانيا

(١٨٩٨ - ١٩٣٣)

البدايات

أوغسبورغ وميونخ (١٨٩٨ - ١٩٢٠)

ولد برتولت بريخت فى «أوغسبورغ» فى العاشر من شباط ١٨٩٨، وعمد باسم أوجين برتولد فردريك بريخت. كان والداه قد أتيا من «آخرن» فى «الغابة السوداء»، حيث لا يزال محل «التبغ» الذى يخص الأسرة موجوداً حتى الآن ويديره ابن عم لبرتولت. كان أبوه برتولد قد عثر على عمل فى «أوغسبورغ» فى مصنع هايندل للورق الذى صار مديراً له فى العام ١٩١٤. وكان الأب كاثوليكياً بالولادة وعاش فى أوغسبورغ منذ العام ١٨٩٣. أما امرأته صوفى برتسنگ فكانت بروتستانتية فتربى برتولت على هذا المذهب. وكان له أخ يصغره يدعى والتر تبع خطا أبيه ويتولى الآن تدريس تقنيات الورق فى «دارمشتادت».

كان المنزل برجوازيًا : «تربيت ابنًا لعائلة/ كان والدائ يضعان لى قبة مستعارة/ عودائى على جعل الآخرين يخدموننى/ علمائى كيف أصدر الأوامر».

يقول أرنولت برونن الذى عاش لفترة مع العائلة بعد وفاة الأم فى العام ١٩٢٠، إن الوالد الأرمل كان بخيلاً ومتطلباً ومتسلطاً، غير أن بريخت أبدى على الدوام تكتماً ملحوظاً فيما يتعلق بحياته الخاصة، بحيث إننا لانعثر فى كتاباته على أى تعبير عن علاقة وثيقة كانت تربطه بوالده. أما الإشارة الوحيدة التى تدل على أن المناخ فى المنزل كان محتملاً على الأقل فهى أن بريخت،

على العكس من برونن وهازنكلفر وغيرهما من كتاب تلك الفترة الألمان، لم يحدث له أبداً أن كتب قصيدة يهاجم فيها أباه.

أما والدته فلم تكن تذكر إلا بين وقت وآخر، فذات يوم مثلاً اتهمته بقول الكلام القبيح، فكتب الابن فى قصيدة: «إذن عليهم ألا يتحدثوا عن الحقيقة فى الصلوات، إن لم يكن من حقهم أن يقولوا ماهى». وحين تموت الأم فى الأول من أيار ١٩٢٠ سيبكيها بريخت فى قصيدتين (لم تنتشرا خلال حياته). «آه، لماذا لانقول أبداً الأشياء المهمة (حين يكون الناس لايزالون على قيد الحياة)؟».

«عندما رحلت، دفنت فى الأرض/ تدافعت الأزهار، وحامت الفراشات من حولها.. / كانت خفيفة خفيفة بالكاد لها ثقل فوق الأرض/ ترى كم من الآلام احتاج الأمر لجعلها خفيفة على هذا الشكل؟».

عندما كان بريخت لايزال فتياً، انطلقت عائلته وقد شعرت بشيء من الرفاه، إلى منزل أكثر اتساعاً يمتلكه المصنع، فى الرقم ٢ بليشستراس والمنزلان، هذا، وذاك الذى ولد فيه، لايزالان على حالهما حتى الآن، ويحتفظان بشيء من الهدوء الذى تميزت به تلك الفترة.

ويكتب بريخت واصفاً المنزل:

«خلف المنزل الجديد ثمة شارع ملى بأشجار الكستناء يمتد حول أطراف المدينة القديمة، أما من الجهة الأخرى فيمتد سورها وبقايا تحصيناتها. كانت البجع تسبح فى البرك التى كان لها شكل مستنقع، أما أشجار الكستناء فكانت تترك أوراقها الصفراء متهدلة».

بعد أربع سنوات أمضاها فى المدرسة الإعدادية التحق بريخت بالمدرسة الثانوية (الريالجمنازيوم) التى تهدمت خلال الحرب العالمية الثانية).

... ويبدو أن دراسته تلك لم تفده كثيراً، فقد كتب لاحقاً إلى صديقه الناقد هربرت جيرنغ يقول: «لقد ضجرت خلال أربع سنوات فى المدرسة الابتدائية. ثم خلال السنوات

التسع التي أمضيتها بعد ذلك فى ثانوية أوغسبورغ، لم أتمكن من تعليم أساتذتى أى شىء . فهم لم يكفوا عن تنشيط ملى لأوقات الفراغ وللاستقلال. فى الجامعة تلقيت دروساً فى الموسيقى، وتعلمت العزف على القيثارة. و خلال إقامتى فى الكلية شاركت فى كل أنواع الألعاب، وأصابتنى اضطرابات قلبية أتاحت لى الدخول إلى أسرار الميتافيزيقا».

أما فضول الفتى فقد قاده إلى أماكن أكثر حيوية وتنوعاً من المدرسة، أو إلى أماكن أقل احتراماً بكثير، مثل حى هازنغاسى الشهير الذى يمتد فى مكان لا يبعد كثيراً عن الكاتدرائية^(١). وكان يجد ملذات ليست أقل حيوية ولا أكثر تناسباً مع الأخلاق فى المعارض السنوية التى كانت تقام فى كل خريف: «غالباً ماكنت أرتاد معرض الخريف الذى كان يقام فى كل عام: كان أشبه بكرمس باكواخه التى كانت تشيد فى ميدان المناورات الصغير، كان كرمساً عابقاً بالموسيقى. وفى كثير من الاكواخ كانت تعرض صور ساحرة: «إعدام الفوضوى فىيرير فى مدريد»، أو «نيرون يتأمل حريق روما»، أو «الأسود البافارية تهاجم تحصينات ديوبل» و «هرب شارل الجسور بعد معركة مراد». وأنا لازلت أتذكر حصان شارل الجسور، فقد كانت له عينان هائلتان، مليئتان بالآلم كما لو أنه كان يحس بأهوال ذلك الموقف التاريخى».

من البديهي القول بأن هذا كان أفضل من المدرسة بكثير. أما بالنسبة إلى «الريالجمنازيوم» فهاكم ما قاله عنه بريخت بعد سنوات: «كان أفضل أساتذتنا رجل طيب ضخم الجثة قبيح بشكل مدهش، وكان يقال إنه سعى منذ شبابه للحصول على كرسى فى الجامعة لكن دون جدوى. ولقد أدت تلك الخيبة إلى إطلاق كل الطاقات التى كانت تنام فى داخله. كان يحب أن يطرح علينا أسئلة بشكل مفاجئ، ثم حين نعجز عن الجواب، كان يطلق صيحات سرور صغيرة. لكنه كان يزداد قباحة فى نظرنا بسبب عاداته فى الذهاب لى كل حصّة، مرتين أو ثلاث مرات خلف اللوح لى يقضم قطعة

(١) كما قال بريخت نفسه .

حين يخرجها من جيب سترته ويظل يعلكها طوال الدرس. كان يعلمنا الكيمياء، لكن كان من شأنه أيضاً أن يعلمنا لعبة الثلاث أوراق (...) فإذا كنا لم نتعلم معه الكيمياء، فإننا على الأقل تعلمنا منه فن الانتقام. ففي كل عام كان يمر مفتش، وكان يقال لنا إنه أت لمراقبة عمل أساتذتنا. وحين يصل المفتش كنا ننتهز الفرصة للانتقام من ذلك الأستاذ، فما من تلميذ كان يرد على أسئلته. وكنا نظل جميعاً جامدين فوق مقاعدنا وكأننا حمقى أما جهلنا في ذلك اليوم فلم يكن له بالطبع أن يوفر لذلك الرجل أى ثناء. فكان يصاب باليرقان ويظل في سريره لفترة من الزمن، ثم حين يعود، يعود وقد تخلى عن ميله للمزاح أو لعلك الجبنة.

أما الأساتذة الآخرون الذين كانوا يلفظون من عام لآخر، «كمية» المعرفة نفسها برتبة لاحتمل، فكانوا ينقلون إلى الصف مشاكلهم الشخصية ويعلمون تلامذتهم «كل أسرار الاحتيال».

لكن حين كان الأمر يقوم في خداع أستاذ قاس، فإن بريخت نفسه يعرف كيف يدبر أموره. وعلى هذا النحو اكتشف بأن أحسن طريقة لتحسين علامة تعطى له لإنشائه الفرنسي الوضع، لم تكن في محو التصحيحات التي يجريها المدرس بالجبر الأحمر، بل في إضافة تصحيحات أخرى لا يمكن تبريرها، قصد إرباك المدرس وإجباره على إعادة النظر في العلامة.

كان بريخت في السادسة عشر من عمره في الأول من آب ١٩١٤ حين أعلنت ألمانيا الحرب على روسيا. ومثل الملايين من مواطنيه أصيب صاحبنا بالحمى الوطنية. قبل ذلك كان قد بدأ بكتابة القصائد وعرضها على صحيفة في أوغسبورغ تدعى «نيوستي ناخرختن». وعلى هذا النحو يذكر أحد محرري تلك الصحيفة، فيلهلم بروسستل، بعد ذلك بـ ٣٥ عاماً، ظروف «اكتشافه» لبريخت:

«عند بداية الحرب العالمية الأولى، في العام ١٩١٥ على الأرجح - كنت رئيساً لتحرير إحدى صحف أوغسبورغ، وذات يوم جاء لرؤيتي تلميذ فتى - لاشك أنه كان في الصف الخامس - وحمل إليّ قصائده الأولى. كانت قصائد تتحدث عن الحرب ويطلعها

إيقاع مكثف، وحتى رغم أنها لم تكن متحررة من التقليد، فقد كان فيها من القوة مامن شانه أن يحمل إلى الشعر الألماني شيئاً جديداً... شيئاً شبيهاً بما أضافه بودلير إلى الشعر الفرنسي. يومها استقبلت بريخت استقبالا شجاعاً كثيراً، كما شجعه نشري لقصائده. كان شاباً خجولاً ومتحفظاً، وكان عاجزاً عن الكلام مادامت حركة الساعة فى داخله لم تكن قد سويت سلفاً... على الصعيد السياسى كان يميل إلى اليسار. ولقد علمت من أحد أساتذته أنه كاد يطرد من المدرسة بسبب كتابته لمقال سلمى خلال الحرب، لكن أساتذه أنقذه يومها بالقول بأن الحرب قد أحدثت، بلاشك، انقلاباً كلياً فى عقل هذا المراهق... أما بريخت فكان يطلع نوعاً من التيار الكهربائى».

إن علينا أن نأخذ بعين الاعتبار المسافة الزمنية التى تترك ذكريات هذا الكاتب، والخلط التاريخى. ففى العام ١٩١٥ لم يكن بريخت يميل إلى اليسار، وسوف نرى هذا الأمر لاحقاً. لكن هذه الصورة فى مجموعها، صحيحة إلى حد كبير. فالحال أنه، خلال العام الأول للحرب، كان وطنياً فى أعماقه. غير أن القصائد التى كتبها فى تلك الفترة لم تكن لها أية أهمية، ومما لاشك فيه أن بروسفل يتحدث عن أعمال لاحقة. لكنها كانت على أى حال قصائد جيدة بالنسبة إلى صبى فى سنه، وكان بريخت يوقعها باسم «برتولد أوجين» وتحدث قصيدة «المتطوع» التى نشرت فى العام ١٩١٤ فى الصحيفة، عن تجارب متطوع، هاهم المارة الآن يرمون إليه بوردة لأنه صار جندياً ألمانياً، بعد أن امتنعوا فى الماضى عن التحدث إليه لأن ابنه كان سبى السمعة^(١). أما قصيدة «الخرافة الحديثة» فهى أكثر رزانة وتصف الفوارق فى التصرف بين معسكر المنتصرين ومعسكر المهزومين، إذ يشعر المعسكر الأول بالسرور والمعسكر الثانى بالأسى مع ورود لائحة الضحايا، ثم يهبط الصمت على كل شىء «الأمهات وحدهن يبكين فى هذا الجانب وفى ذاك». وثمة قصائد أخرى تمجد الجندى الشجاع «إن الأناشيد الألمانية والبيارق الألمانية سوف تخفق فوق رأسك، أيها الجندى»، لكن فى قصيدة «الشعار»،

(١) ظلت هذه القصائد ، أو معظمها بدون نشر حتى وضع هذا الكتاب على الأقل .

يبدأ الشك بالتسلل: فهنا أماننا جندى يكتب لأمه قائلاً إنه لم يعد قادراً على تحمل الحرب، لكنه بعد ثلاثة أيام يقتل بعد أن يقود حملة بطولية. وفي قصيدة «الحقل البلجيكي» يحيى بريخت الجنود الألمان الذين يشتغلون في الأرض البلجيكية ويزرعونها «محولين المقابر إلى حقول خبز».

لكن فجأة، وسط هذه الأشعار العادية، يكشف بريخت، ذو الخمسة عشر عاماً عن موهبة شاعر لا مرء فيها، فقصيدته المعنوية «الشجرة التي تحترق» التي نشرت أول الأمر في صحيفة الكلية تقول:

«عبر ضباب الماء الأحمر الموحل/ رأينا لهيباً أحمر يرتج/ يندفع بدخان نحو السماء السوداء/ هناك في الحقول، في هدوء ثقيل، ثمة شجرة تحترق وتطقطق/ متحجرة تنتفض الأغصان/ سوداء في الرقصة/ مجنونة، حمراء، شرارات من النار/ موكب النار كان يحترق وهو يعبر الضباب/ والأوراق المجنونة، كثيفة جافة في طريقها للرقص، صارخة من الفرح، حرة تلتهم نفسها/ ساخرة حول جذع عتيق/ لكن الليل كان يضيء، كبيراً وهادئاً/ محارب عتيق يسأم، يسأم حتى الموت/ ملكى حتى في يأسه/ كانت الشجرة تحترق واقفة.. / وفجأة أطلقت الشجرة غصونها المجمدة السوداء/ وفي العالى اندفع وبزغ اللهب الأحمر.. / عالياً عالياً في السماء السوداء توقف للحظة./ بعد ذلك تهاوى الجذع، في دائرة الشرارات الحمراء».

قبل ذلك كان بريخت قد بدأ يشعر بميل للحكايات الأميركية الضارية، وهو ميل سوف يحتفظ به لسنوات وسنوات، وتشهد على هذا «أغنية رجال سكة حديد فورتونالد» التي كتبها في العام ١٩١٦:

«رجال فورتونالد/ يصعدون النهر حتى المكان الذي تنام فيه الغابات في صمتها/ عند ذاك يسقط المطر، وحولهم يرتفع الماء مثل بحر قليلاً قليلاً./ كانوا في الماء واقفين يغمرهم حتى الركب./ قالوا: لن يأتى الصباح أبداً، وقبل الفجر - قالوا - سنكون قد غرقنا./ وفي الصمت كانوا ينصتون إلى رياح بحيرة أربييه».

ويبدو أن ذهنية بريخت القتالية كانت قد بدأت تهدأ فى تلك الآونة بالتحديد. وكان قد قرأ كتاب «الحرب» لكارل هاوبتمان بعد نشره بفترة، لكنه لم ير فى تلك المسرحية المسألة سوى شجاعة بطولية وتضحية بالذات. وفى تلك الأثناء سبب لنفسه شيئاً من المشاكل عبر مقال له الذهنية نفسها، ويطور موضوعه تقول بأن المرء أن يكون أحق لكى ينظر إلى الموت بخفة. ولم ينفذه من مشاكله سوى تدخل أستاذه، البندكتى روموالد ساور - دى سان ستيفانس.

فى العام ١٩١٩ التحق بريخت بكلية الطب فى جامعة ميونيخ، لكنه سرعان ما جند ونقل إلى مستشفى عسكري فى أوغسبورغ بصفة ممرض. فإذا كان قد بقى لديه شىء من الذهنية القتالية، فإن تلك البقية سحقتها إلى الأبد التجارب الرهيبة التى عاش الشاب فى خضمها فى تلك الفترة. وهو وصف تلك المشاعر بعد ذلك بسنوات، أمام الكاتب الروسى سيرج تريتياكوف، بكلمات لاشك أن الزمن قد أعارها طابعاً أكثر رومانطيقية: «كنت فتياً للغاية فجندت وأرسلت إلى مستشفى، ضمدت الجرحى، استخدمت صبغة اليود، غسلت المرضى، وقمت بعمليات نقل دم. يومها حين كان الطبيب يأمرنى «أقطع ساقاً يا بريخت» كنت أجيب «حاضر يا صاحب السعادة» وكنت أقطع الساق، وإذا قال لى أحد «قم بعملية ثقب عظام» كنت أفتح جمجمة المريض وأنقب له دماغه. لقد شاهدت كيف كان الأطباء يبرنون الناس لكى يعوبوا ويرسلوهم إلى الجبهة بأسرع ما يمكن».

لقد كانت تلك التجارب مؤدية إلى ولادة الشاعر الحقيقى. وفى تلك الفترة كتب بريخت «حكاية الجندي الميت» التى لم تجعله شهيراً وحسب، بل جعلت اسمه يرد على لائحة هتلر السوداء فى العام ١٩٢٣. وتشهد تلك القصيدة على حس سخرية حاد، وعلى تمكن من الإيقاع، الذى هو إيقاع «البالاد». فى تلك القصيدة برهن بريخت على كونه خليفة هاينرش هاينه:

«كانت الحرب تسير على مواسمه الأربعة/ مامن سلام فى الأفق/ وصل الجندي إلى استنتاجاته/ ومات فى ميدان الشرف».

وإذ لا يرضى القيصر عن موت مبكر كهذا تقوم لجنة بانتزاع الميت بناء لأوامره، وترتبط له فى عنقه راهبتين وامرأته نصف العارية، وتعلن من جديد أنه صالح للقتال. أما الجندى، فتواكبه ضجة موكب عسكري، ويحمله ممرضان يسبقهما كاهن يرقص عصاه، ويعبر الجندى المدن والقرى وسط لامبالاة عامة ويسير مرة ثانية نحو موت بطولى:

«وبما أن الجندى كان يبيت رائحة/ انحنى فوقه كاهن/ أرجح فوق جثته البخور/ قصد إزالة رائحة العفن».

وإذا كانت الانتفاضات الثورية التى اندلعت فى بافاريا فى نهاية العام ١٩١٨ وبداية العام ١٩١٩، قد لامست بريخت فإنها لم تؤد إلى تعميق فكره السياسى. ولقد لوحظ بعد ذلك بسنوات أن بريخت يميل إلى تسبيق تاريخ عملية النضوج تلك. وهكذا على سبيل المثال وصف فى موسكو فى العام ١٩٥٥، حين كان يتسلم جائزة ستالين، وصف مشاعره فى ذلك العهد بشيء من المبالغة فقال:

«كنت فى التاسعة عشر من عمرى حين بدأت أسمع عن ثورتكم الكبرى، وكنت فى العشرين حين رأيت انعكاس ذلك الحريق الكبير فى المدينة التى ولدت فيها. كنت أُنذ ممرضاً فى المستشفى العسكرى فى أوغسبورغ. وفجأة خلت التكنات والمستشفيات العسكرية. وامتلات المدينة بسكان جدد جاءوا فى مواكب من الأحياء، وأحلوا فى المدينة حياة لم يسبق لأحياء البرجوازيين والموظفين والتجار أن عرفت لها مثيلاً من قبل. طوال بضعة أيام أخذ العمال يتكلمون فى مجالس ارتجلت لتأنيب العمال الشبان الذين يرتدون الثياب العسكرية، وأخذت المصانع تطيع أوامر العمال.. كل ذلك لبضعة أيام فقط، لكن يالها من أيام! فى كل مكان انتشر المقاتلون، وفى الوقت نفسه انتشر أناس ذوو ذهنية سلمية، أناس انهمكوا فى البناء».

الحقيقة أن الصورة التى رسمها بريخت للوضع السياسى فى العام ١٩١٩ - ١٩٢٠، كانت على الأقل تقريبية. ولقد سبق لبريخت أن تحدث عن هذا الأمر بصورة أكثر تطابقاً مع الواقع فى عدد ٩ تشرين الثانى ١٩٢٢ من مجلة «برلين فيلم - كورير»:

«فى ذلك العهد كنت عضواً فى مجلس الجنود فى مستشفى أوغسبورغ، وكنت قد انضممت إلى المجلس بناء على إالحاح رفاقى الذين كانوا يدعون الاهتمام بتلك القضية. (والحقيقة التى كان بالإمكان إدراكها بعد ذلك، هى أننى لم أكن قادراً على تغيير أى وضع بطريقة تخدمهم). كنا جميعاً نشكو من افتقار إلى القنوات السياسية، وأنا كنت أعانى من نقص فى الحماس. وكانت مخططات القيادة العسكرية العليا لإرسالى إلى الجبهة قد فشلت فى العام السابق. لقد خدمنى الحظ وأدركت ماينبغى عمله فى سبيل إعاقة تربيته العسكرية، فخلال ستة أشهر لم أكن قد تعلمت بعد كيف ألقى التحية، وكان ينظر إلىّ على أننى قذر، حتى فى تلك الآونة التى كان فيها الامتثال قد تراخى.. باختصار لم أكن مختلفاً فى شىء عن الغالبية العظمى من الجنود الآخرين الذين كانوا قد سئموا الحرب، لكنهم لم يكونوا بعد من النضوج بحيث يحوزون على وعى سياسى. اليوم، لم أعد أنكر ذلك الوضع بسرور».

ومن المؤكد أن أحداث تلك الأيام الحاسمة مثل انتفاضات ميونيخ، وولادة حكومة مجالس فى بافاريا لم تمر طويلاً، لكنها كانت ذات أثر عميق على بريخت وهو يقول لترتياكوف هذا الأمر:

«فى العام ١٩١٩ لوح بعلم السلطة السوفييتية فى ميونيخ قريباً منا. ولقد انعكس اللون الأحمر والمجد الذى تعيشه ميونيخ فوق أوغسبورغ، كانت المستشفى المؤسسة العسكرية الوحيدة فى المدينة. وانتخبت يوماً عضواً فى لجنة أوغسبورغ الثورية.. لكننا لم نحظ بما يكفى من الوقت للتفاخر بوجود أى حارس أحمر ولا لطباعة ولو مرسوم واحد، ولا لتأمين مصرف أو إغلاق كنيسة. إذ خلال يومين دخلت المدينة قوات الجنرال أب التى كانت فى طريقها إلى ميونيخ، يومها ظل أحد أعضاء اللجنة الثورية مختبئاً عندى حتى اليوم الذى تمكن فيه من الفرار. بعد ذلك اختفت بافاريا وصارت جزءاً من الماضى».

فى أوغسبورغ اندلعت كذلك انتفاضات للتظاهر ضد اغتيال كورت أيسنر فى ٢٢ شباط ١٩١٩. النتيجة : ٦ قتلى، ونحو ٤٠ معتقلا ومتهمًا. ومما لاشك فيه أن ذلك الاغتيال قد أثار اشمئزاز بريخت، تمامًا كما كان قد أثار اشمئزازه أيضًا مقتل روزا لوكسمبورغ وكارل ليبكنخت فى كانون الثانى من العام نفسه.

بعد ذلك عاد إلى دراسته فى جامعة لويس - ماكسيمليان فى ميونيخ، لكن الدراسة أصبحت أقل وأقل جدية بمقدار ماكان بريخت ينحرف من الطب إلى العلوم، ومن العلوم إلى الأدب. أما ماكان يثير اهتمامه أكثر من أى شىء آخر فكان، دون شك، المحاضرات التى كان يلقيها آرثر كوتشر، حول فن المسرح، وكوتشر هو مؤرخ حياة فرانك ويدكند، فيما بعد ومناصره المتحمس.

غير أن ميونيخ لم تكن فقط مدينة جامعية، فهذه الحاضرة الرائعة التى يخترقها نهر إيسار، تفخر بكونها باريس الجنوب وفلورنسا الشمال، وهو أمر مبرر، إلى حد ما، وعلى الرغم من كونها محافظة على الصعيد السياسى، وقومية، بل وصارت بعد اضطرابات الثورة، أكثر رجعية من أى وقت مضى، كانت ميونيخ على أى حال مكان لقاء الشخصيات الأدبية والفنية الأكثر أهمية فى ألمانيا. ففيها أقام توماس مان وأخوه هاينريش، وفيها عاش فرانك ويدكند. وفيها كانت تصدر مجلة «سمبليسيموس» التى كانت أكثر مجلات الهزل صراحة وجراءة، والتى كان يكتب فيها عدد من أكثر الكتاب والفنانين موهبة آنذاك، ففى مقهى «ستيفانى» كان بوسع المرء أن يلتقى برسامين وشعراء وكتاب مسرح وصحفيين، ورجال أدب كآرنولد تسفايغ، الروائى، ويوهان بيكر، الشاعر التعبيرى الذى تحول إلى الشيوعية، وإيون فوختفانغر، الذى سيلعب دوراً أساسياً فى حياة بريخت وكان قد اشتهر قبله، وأخيراً، بين وقت وآخر، الأسطورى فرانك ويدكند شخصياً.

كان بريخت يوزع وقته بين ميونيخ وأوغسبورغ، لأنه كان يجد فى مسقط رأسه، وفى على منزل الأسرة، الصمت الذى كان يسمح له بالكتابة، وهناك كانت السينما هى أداة ترفيهه الوحيدة.

وكان ينشر مقالات فى النقد المسرحى فى مجلة «تاغستسايتونج» الصادرة فى أوغسبورغ، منذ العام ١٩١٨، وفى «فولكسفيل» منذ العام ١٩١٩، وهى مجلة تنطق باسم أحد الأحزاب اليسارية. والحال أن موت أمه، فى العام ١٩٢٠، قطع، عملياً، علاقاته مع أوغسبورغ، ومع عائلته. فأقام فى ميونيخ، الرقم ٥، أكاديمى شتراس.

ولم تكن الحياة هناك سيئة بالنسبة إليه، صحيح أن القومية - الاشتراكية (النازية) كانت قد بدأت باتخاذ شكلها واللامامية تنتشر وتعم. والانفصالية البافارية تدق ناقوسها الخاص، لكن كانت هناك المسارح والأوبرا والمعارض، وأخيراً، الكاباريه السياسى (الذى كان بريخت شديد الاهتمام به): «الأوبريتل» وأغنياته وأناشيده التحريفية والقاسية والساخرة، الحافلة يوماً بتلميحات سياسية، تستلهم إبداعات الكاباريهات الفرنسية. أما الأشهر بين تلك المؤسسات فكان الـ «ألف شارفريختر» (الـ ١١ جلاًداً)، حيث كان عدد من كبار الشعراء، كريتشارد دهمل، ودلف فون ليلينكرون، وأوتو جوليوس بيرباوم، يلقون أشعارهم. هذا بينما كان «الكاميرشبيلى» الميونيخى، القائم فى ماكسيميليان شتراس، يقدم الفرقة المسرحية الأكثر حداثة فى المدينة، والتي كان يديرها أوتو فالكنبرغ ذو الجراءة، منذ العام ١٩١٣. وكان فالكنبرغ فى طريقه، عما قريب ليكتشف بريخت.

كان بريخت يحب الغناء، وكان يصاحب نفسه على القيثارة، بالحن إبقاعية يضعها بنفسه. وكان يلقي قصائده بصوت عال متلوم. كان فى فؤاده أشبه بمطربى التروبادور الجوالين، واختلط طويلاً بفنانى لاتشكيلير الذين كان كارل فالنتين يقودهم. وثمة صورة تعود لتلك الآونة ترينا بريخت الشاب، ومعه الكلارينيت، يعتمر قبعة تنزل على جبينه (وهى عادة مميزة له)، جالساً إلى جانب ليسل كارلشتادت، الذى كان يلعب دور المستثمر بالنسبة إلى فالنتين، الواقف فى الصف الأول.

كارل فالنتين ! إنه اسم لم يعد يعنى لنا شيئاً، لكنه كاد يكون أسطورة بالنسبة إلى معاصريه. كانوا يطلقون عليه اسم «المهرج الميتافيزيقى». ويبدو أنه كان غير قابل للتقليد (مثل هذا مثل شارلى شابلن). أما غرائب الهزلية وأغنياته ومونولوجاته،

وفواصله المضحكة التي كان يؤديها باللهجات المحلية ويسندها بالإيماء والحركة اللذين كانا يعطيانهما رنة متفوقة على رنين الكلمات، فكانت كلها في طريقها لتصبح أمثلة رائجة، وكان يصمم استكشاته بنفسه، ويلقى قصائده الخاصة، ويستعين بمعاونين ذوي موهبة، وكان به ميل خاص لأداء دور «الرجل الصغير» - وهي شخصية وصفها الناقد فالتر بنجامين ذات يوم، بهذه الكلمات: «إنه البطل الذي يترك نفسه عرضة للضرب»، وكان لها على بريخت تأثير لم يمح. وهناك عدد من الاستكشاث التي كتبها بريخت فى سنوات العشرين، تشهد على أثر فالنتين المباشر عليه، غير أن ما طبعه أكثر من أى شىء آخر، فهو فن الإيماء، وهو الفن الذى أطلق عليه بريخت فيما بعد اسم «فن الحركة» GESTUS : مجموعة الحركات الساخرة التي يقوم بها «البطل المضاد». وذلكم هو جنين «شفايك».

لم ينس بريخت فالنتين ولا ما يدين له به أبداً. فلقد وصف فى وقت لاحق «الجدية الرهيبة» التي بها كان يؤدي ذلك الممثل دوره، وسط فوضى ألعانه وصخبها، رغم أنه «سرعان ما كان يدرك أن هذا الرجل لم يكن يروى نكاثاً، بل هو نفسه نكتة».

ويعطينا ليون فوختفانغر فى روايته «نجاح»، صورة لاتنسى لفالنتين، الذى يحمل فى الرواية اسم هيرل: «إنه المهرج الكئيب الذى كان يجاهد بدأب لحل المشكلات المجردة بمساعدة منطق مزعوم فمثلاً إذا سئل لماذا يضع نظارات من دون زجاج، كان يجيب إن هذا أفضل من لاشىء .. بالتاكيد».

وفى واحد من أشهر استكشاته، كان يلعب دور عازف الكمان فى فرقة موسيقية: «كان يزين وجهه بأشكال مضخمة والأنف على شكل عنق زجاجة أبيض اللون كئيب، وكان يضع بقعتين حمراوين على خديه. ولم يكن بوسع أحد أن يقول إنه جالس على كرسيه الهزاز، فهو كان يتعلق به كذبابة وساقاه المعوجان المنتعلان حذاءين ضخمين، كانا يلتفان بشكل أخرق وعشوائى من حول أقدام الكرسي. كان من المفروض أن المشهد عبارة عن تمرين للأوركسترا. فى البداية يعزف هيرل على الكمان، لكنه سرعان

مايحمل الصناعات، فالصناع غير موجود.. وبما أن ربطة عنق قائد الفرقة كانت قد أفلتت، صار من الواجب إعلامه بالأمر».

هكذا كان كارل فالنتين ، ولم يكن بوسعه أبداً أن يقدم تعارضاً أكثر وضوحاً مع المؤلف الذي ربما كان قد مارس على بريخت. التأثير الأكثر جذرية: قرارك ويدكند. من المؤكد أن بريخت لم يتعرف على ويدكند، إذ مات هذا الأخير فى التاسع من آذار ١٩١٨، لكنه لاشك التقاه بين وقت وآخر. وهو على أى حال لم يكن يجهل أية قصيدة من قصائده، وأية مسرحية من مسرحياته، وهو كان مثله، يحب إلقاء (إن كان بوسعنا أن نسمى الأمر غناء) قصائده الخاصة وغناءها، ولتلاحظ هنا أن واحداً من أولى نصوص بريخت النثرية، كان مهدى لذكرى ويدكند:

«يوم السبت، فيما كنا ننزل، جماعة، مع مجرى نهر «ليش»، والليل ملئ بالنجوم، أخذنا صدفة ننشد على القيثارة أغنياته: «فرانسييسكا» و «الطفل الأعمى» و «أغنية راقصة» (...). كانت حيويته هى مامن شأته أن يثير إعجابنا به أكثر من أى شئ آخر. فإذا دخل قاعة يضج فيها مئات الطلاب، وإذا دخل إلى صالة أو أستديو ، بطلته المميزة والمنحنية قليلا ، وبرأسه القوى ذى الملامح القاسية المندفعة إلى الأمام، ومظهره المتناقل والمتالم، كان الصمت يسود المكان (...). منذ أسابيع، كان يصاحب قيثارته، مغنياً أغانيه فى «البونبونيار»، بصوته الخشن والرتيب، والخالى من أى أثر للحرفة: لم أشعر أبداً قبل ذلك أن بإمكان مغن أن يهزنى ويثير حماسى (...). كان يبدو وكأنه ليس من الفنانين (...). كان، إلى جانب تولستوى وسترنديبرغ، واحداً من أولئك المربين الكبار لأوروبا الجديدة. أما إنجازاه الأكبر فكان شخصيته».

غير أن بريخت لم يكن الوحيد الذى ينحنى أمام ويدكند، وليس من المبالغة أن نقول بأن أثره، بمعنى من المعانى، كان واحداً من أقوى الآثار التى مورست على الأدب الألمانى فى بداية القرن. كان العدو الرئيسى للبورجوازية الألمانية التى لم يتوقف عن إفزاعها وإرهابها. وكان أول نجاحاته الفضائحية «يقظة الربيع» قد صدم الحساسية الأخلاقية للمجتمع وشرطته، حتى على الرغم من أن هذه المسرحية لم يمكن تقديمها إلا

بعد سنوات من كتابتها . وهى بوصفها «تراجيديا جنسية» حول المراهقة الجاهلة . كانت تنهم المجتمع بتحطيم الشببية بفعل نفاقه، وبأنه يلقى المسؤولية على هذه الشببية . أما ما أثار الفضيحة فى المسرحية، أكثر من الإشارة المباشرة إلى علاقة جنسية، فكان ظهور جثة شابة على المسرح تحمل رأسها تحت إبطها ! وكان من الصعب الذهاب فى التعبيرية إلى أبعد من هذا ..

كان قدر ويدكند أن يصدم مواطنيه حتى نهاية حياته . فمسرحياته وقصائده ملأى بالمغامرين والمحতالين، وبأشخاص عاشقين قرروا معاقبة المجتمع الصالح على جرائمه . وجميعهم كانوا منقسمين على صورة ويدكند، أُرهبهم هذا المجتمع نفسه وسلخهم عن رعوهم .

كان ويدكند ممثلاً وشاعراً وكاتباً مسرحياً وموسيقياً (كان مثل بريخت يلحن أغنياته بنفسه) وكان مولعاً بالسيرك ويحذائق الحيوانات وبالكاباريهات . كان عبقرياً غاضباً، وكان يوزع غضبه على الميثاق وعلى ألمانيا . وهناك واحدة من قصائده الهزلية، التى نشرت فى مجلة «سمبليسيموس» (التى كان يكتب فيها باستمرار)، كانت تهاجم الإمبراطور شخصياً وسببت له عقوبة سجن بتهمة الطعن فى الذات الملكية . بالنسبة إليه كان عالم الإمبراطور غيوم الثانى حديقة حيوان يجول فيها الإنسان، بوصفه حيواناً حقيقياً ومتوحشاً . لكن ويدكند كان مع هذا شديد العاطفة ونستشعر فى قصائده تعاطفاً مخلصاً مع التعساء، ومع المسحوقين . وذلك لأنه كان ابن شخص ليبرالى محب لفرنسا ولأميركا عاش فى الولايات المتحدة واستوعب تقاليد الحرية والديمقراطية الجمهورية . فى مسرحيات ويدكند يتحول عالم غيوم الثانى الرأسمالى إلى عالم موحش رهيب . ففى مسرحية «روح الأرض» و «علبة بانورا» (وهما مسرحيتاه الأكثر شهرة، إن لم تكونا الأفضل فى نظر النقاد)، تتحول شخصية ليليث التوراتية، إلى لولو، الغولة الشيطانية، والاندفاع الحيوية الرهيبة، بوصفها رمزاً وتجسيدا للغريزة الجنسية، تلك القوة الأساسية التى كان ويدكند ينظر إليها بوصفها «الشئ» فى ذاته» المطلق: كان ينظر إليها بوصفها النبض المتعالى الذى لايمكن مقاومته ولايمكن قمعه . وذلك كما لو أن شخصية نانا (لدى زولا) سيدة المجتمع الباريسية قد أصبحت القوة

الطبيعية بامتياز، وصارت شيئاً يماثل «الإرادة» الشبقية التى يتحدث عنها شوبنهاور، وشيئاً على بساطة الطبيعة نفسها وسذاجتها، وعلى جرائتها وغموضها فى الوقت نفسه، كانت لولو الحيوان، الحيوان المتوحش والجميل، روح الأرض.

ذات يوم قال ويدكند: «الأخلاق هى أفضل صفقة فى العالم» و «الخطيئة هى المصطلح الأسطورى الذى يطلق على الصفقة الخاسرة»، وهو على العكس من إبسن الذى كان يكرهه، لم يكن يحمل شخصياته «عقدة ذنب» تعود إلى ما قبل التاريخ. فالإنسان ليس مذنباً إلا بتهمة العيش فى هذا العالم، و «الخطيئة» هى خطيئة ضد الروح القدس والحياة، أى ضد الجسد. أما الطبيعة فإنها تبرئ الإنسان من جمود التقاليد: ومن نظام الكون المتهاوى. إن التقاليد التى أصبحت جثة فرغت بالفعل من رومانطقيتها، بحيث إن مفيستوفيليس (*) نفسه لم يعد سوى عميل لشركات التأمين، والرعب الذى شهد سترندبرغ على وجوده فى العالم وفى الحياة يصبح لدى ويدكند نوعاً من التهليل الصاخب إزاء انتصار الغريزة. والعمال المتفرجون كانوا يرون فى مسرحياته هجمات ضد المجتمع الرأسمالى قصدها تعرية عالم يتألم، وكانوا يعتبرون لولو التى لا تقهر تجسيدا للقوة التى ستحطم ذلك المجتمع ذات يوم.

فرانك ويدكند نفسه كان فيه شىء من الحيوان المتوحش والضارى. كان عملاقاً بالنسبة لمقدرته الذهنية، وكان مصاباً بعاهة جسدية (كان يعرج)، وكان منظره مدهشاً حين يلقى قصائده واقفاً على المسرح. بصوته الأجلج. بالنسبة إلى بريخت، وحتى لو لم يكن قد عرفه شخصياً، لم يكن ويدكند يمثل الماضى بل حاضر العالم ومستقبله. وذلك لأن بريخت كان بدوره مهووساً بطبيعة الإنسان الحيوانية وبنضاله الضارى فى سبيل العيش: ولذلك وجد فى لغة ويدكند البذيئة والقاسية والرجعية والرهيبة، لكن الممتلئة بشكل ساحر بما فيها من عزف من التقاليد المحكية، كان يرى فيها نماذج من السهل عليه أن يتماهى معها ويستطاعته أن يسير على هديها، بسهولة.

(*) إبليس .

فى تلك الآونة كان بريخت قلقاً، قلق بفعل تلك الشخصية التى كان هو مبتكرها. وكانت قدراته الاستيعابية غير محددة. أما ماكان يستوعبه فإنه كان يستخدمه فوراً أو سيستخدمه لاحقاً. ولقد اتهم فيما بعد بالسرقة الأدبية، وهو اتهام سوف يعترف بصحته ببروده المعتاد، لكنه سيعتبره غير مهم على الإطلاق. كان بريخت يستعير باستفاضة، يستعير من الحاضر كما يستعير من الماضى، وإذا كان فالتين وويدكند يمثلان الحاضر بالنسبة إليه، ذلك الحاضر الذى كان يشعر بارتباطه به، فإن الشعراء الملغونين - من أمثال رامبو وفرلان وبودلير - كانوا يشكلون كذلك قطب جاذبية له. كان يقرأ الفرنسية بصعوبة ومعرفته باللغات الأجنبية الأخرى كانت بدائية كذلك، لكن كانت الروح البوهيمية والعدمية والمذهب الشيطاني، والتمرد لدى أولئك الشعراء ينشدون رعب المدن وسحرها، ويهاجمون البورجوازية، وحين كانوا يغوصون فى رغباتهم وفى غرامياتهم المتهالكة، وحين كانوا يمجدون الليل كان بريخت يفهم لذاتهم وأحقادهم. وعلى الرغم من قراءته لها مترجمة إلى الألمانية، كانت أعمالهم تمسه عن كتب، بموسيقاها الرائعة ودقتها وصورها، وكان يشعر بميل خاص إلى رامبو وفرلان؛ بسبب علاقاتهما المأساوية - الهزلية، وبسبب ظمئهما إلى العيش وبسبب أهوائهما. وفى التحدى الذى أطلقه رامبو فى وجه الحضارة وفى تمجيده للوحشية، كان بريخت يرى انعكاساً لذاته واحتياجاته. ولقد طبعته قصيدتا «المركب السكران» و«موسم فى الجحيم» بطابع لايمحى.

وكان بريخت يشعر بميل مساو لبوهيمى آخر، أكثر ابتعاداً فى الزمن هو فرنسوا فيون، الشاعر والشهيد الذى عاش فى القرن الخامس عشر. وكان فيون بحاثاً وشريفاً وعاشقاً للمدن والمواخير، وللناس وللأحياء البائسة، وكان نصيراً للمهانين والمذلين.. وياله من رفيق مثالى للشعراء الملغونين الذين عرفهم جيل لاحق! وكان شعراء ألمانىون هم كلايوند وويدكند، ومورغن شتارن، قد ترجموا «وصايا» التى قرأها بريخت وشعر بنفسه فيوناً آخر، يعيش بين عهدين. ولقد كرس له عدة قصائد منها السوناتا الشهيرة التى يقول فى مطلعها «فرنسوا فيون كان طفلاً لقوم بائسين...».

ولقد أدخل بريخت في «أوبرا القروش الثلاثة»، أشعاراً كثيرة من فيون وأشار إليه مراراً، مما جعل النقاد ذوى النوايا السيئة يأخذون عليه المآخذ، كما سنرى لاحقاً.

من بين كل المؤلفين الألمان القدامى، كان جورج بوختر، شاعر بدايات القرن التاسع عشر، وعصفور العواصف، هو الذى استشعر بريخت بميول كثيرة نحوه، وبوختر هو «الطفل الرائع» الذى مات فى العام ١٨٣٧ وكان، بعد، فى الثالثة والعشرين من عمره. وكانت مسرحياته قد اختفت كلياً من ذاكرة الناس حين تم العثور صدفة على واحدة من مخطوطاته عند نهاية القرن، وبذلك كان قد تم إحياء واحدة من أكبر العبقریات الأدبية فى ألمانيا. وكان من شأن مسرحيتيه الشهيرتين أنهما طبعتا مسرح مابعد الحرب فى ألمانيا ولاسيما «فويتسك»، رائدة المسرح التعبيري الحديث، التى مثلت فى العام ١٩١٣ فى مسرح «ليسسينغ» فى برلين، ثم عمد ماكس رينهاردت إلى إخراجها، إضافة إلى مسرحية بوختر الكبيرة الأخرى «موت دانتون». وبوختر مثل بريخت كان قد درس الطب، لكنه كان عداً ذلك عالماً ذا ذهنية طريفة وخبيراً لامعاً فى قضايا الحيوان. كان مادياً من الناحية الفلسفية وثورياً من الناحية السياسية، لكنه مع هذا مات وهو يائس من مصير ألمانيا. وكان قد عبر عن آرائه السياسية الثورية فى كتابه (Der Hessische Landhole)، حيث صاغ بيانه الخاص حول حقوق الإنسان فى ألمانيا، وكان شعاره «فليحل السلام فى الأكواخ! ولتقع الحرب فى القصور!» وكتب يقول «نتهم شببيتنا بلجوثها إلى القوة. لكننا ألا ترانا نعيش فى ملكوت القوة؟»^(١).

كانت «فويتسك» أول مسرحية بروليتارية ألمانية. أما «موت دانتون» فقد كانت النذير بولادة المسرح «الملحمى» الحديث. وبالإضافة إلى تأثيره الثورى، فتح بوختر أمام بريخت الكثير من الأبواب الجديدة؛ فعلى الصعيد اللغوى، أعطاه تلك اللغة الفجة، وذلك الأسلوب الذى به تتحاور الشخصيات «متجاوزة» نفسها، والاستخدام الصائب للهجة

(١) من رسالة له مؤرخة فى ١٨٣٣/٤/٥

صارمة وسريعة، وعلى صعيد البنية الدرامية، عزز بوختر من ميل بريخت إلى أسلوب التأريخ الإليزابيثي، المتكون من حلقات ترتبط فيما بينها بمرونة. ولقد كانت هناك أيضاً نقاط لقاء أخرى. فالاثنتان كانا يريان علاقة حميمة بين «الاكل والأخلاق» فالبطاطا كانت الرمز المفضل لدى بوختر. وكان الاثنان يفضلان البطل «السلبى» : شخصية فويتسك^(١) بالنسبة إلى بوختر، وشخصية أندرياس كراغلر فى «طبول فى الليل» بالنسبة إلى بريخت، تلك الشخصية التى ستولد عما قريب مع الكثير من الشخصيات الأخرى.

(١) لقد تميز تأثير فويتسك على المخيلة الألمانية لفترة ما بعد الحرب، بالأوبرا التى اقتبسها ألبان برغ فى العام ١٩٢٥، من تلك المسرحية، وتعتبر - دون أدنى ريب - واحدة من أبرز الأعمال الموسيقية خلال هذا القرن.

الفردوس التعبيري

تقول الأغنية الألمانية القديمة «الأفكار حرة». وبين العام ١٩١٨ و ١٩٢٣ خلال تلك السنوات الحارة الرهيبة، توجه بأنظاره إلى الداخل، مجتمع مقطع الأوصال، جائع، عاطل عن العمل، غارق فى القلاقل والفوضى السياسية ومحروم من القدرة على ممارسة أى نشاط خارجي. ولقد طبع الوعي المشتت والجوانى ردود الفعل الفنية أكثر من أى وقت مضى. فإذا كان الجسد قد بدا مكبلاً بالأرض فإن الروح عرفت كيف تنطلق. وعلى هذه الشاكلة كان الوضع أيضاً أيام شيللر وغوته، حين كان الفن يبدو ملجأ لإنجاز المثل العليا التى كان يبدو من المستحيل الوصول إليها فوق الأرض. اليوم هاهى الفوضى تصل إلى حدود الحشر، ومعارك الشوارع تختلط بالرؤى الكابوسية. أما العيون البائسة فقد توجهت بأنظارها نحو الشرق، نحو روسيا، حيث كانت آمال البشرية، تحط هناك حيث يتم بناء نظام اجتماعى جديد. أو نحو ماضى ألمانيا، أملا بتحقيق حلم إحياء الإمبراطورية الألمانية المقدسة، أو نحو السماء، أو ببساطة نحو القاع حيث اكتفى البعض بالغوص أكثر وأكثر فى حالة من السلبية أو فى نوع من اللؤم الصامت أو فى مواقف تحد وتمرد لا غاية لها.

كان بريخت ابن زمنه، لذا توزعته، فى آن معاً، الفوضى والأحلام الأكثر جنوناً، وكان يرى من حوله فى ألمانيا هدير نشاط فنى لاسابق له، يتجه فى اتجاهات لاتحصى. إن هناك، أول الأمر، شيئاً غريباً إن لم يكن مقابرياً، فى الحديث عن مختلف المجموعات - من دادائية ومستقبلية وسوريالية وغيرها - التى كانت تلتقى، على سبيل

المثال، فى مقهى «غروسنفاهن» فى برلين لكى تناقش وتعضد بعضها البعض وتغير العالم، فيما كان المارك الألمانى يتدهور، والولار الأميركى يقفز حتى السماء، وهم ينتظروهم عشاء بسيط مؤلف من الخبز ومن القهوة، قبل أن يعودوا قبل الفجر إلى مساكنهم الباردة والكئيبة. «إدهاش البرجوازى» - وإدهاش أنفسهم - ذلكم ماكان يشكل النشاط المفضل لديهم لتمضية الوقت. فالدادانيون كانوا يطلقون كلماتهم العبثية الاستفزازية مثل عبارة «البقرات يلعبن الشطرنج وهن جالسات فوق أعمدة التلغراف»، للشاعر هولزنبك. أما المجلات الدادائية والمستقبلية التى كانت تشاكس الحكومة، فكانت تموت ماإن تولد أو تنهاوى تحت قبضة الرقابة. وكان هذا مصير مجلة «بليتى» (إفلاس) التى كان جورج غروس الموهوب ينشر فيها رسومه الكاريكاتورية العنيفة فى هجومها على البرجوازى الألمانى. وبإمكاننا أن نشاهد صورة غروس فى لقطة تجمععه بصديقه الرسام جون هارتيكيد، وهو يغنى لجد الفن البنيانى ملوحاً بيافطة تدعو لأول معرض دادائى أقيم فى برلين فى العام ١٩٢٠، وتحمل عبارات تقول: «مات الفن - عاش فن الآلة الذى يبدعه طاتلين» (كان فلاديمير طاتلين، أحد أشهر ممثلى المدرسة «البنيانية» الروسية).

كان المستقبلون والدادانيون يأملون أن يحمل الفن إلى الإنسان، بأسلحة تختلف عن الأسلحة السياسية والاجتماعية، «ثورة» جديدة. ولنصغ هنا إلى أحد مؤسسى حركة دادا، هوغو بال يروى حادثة وقعت فى زيوريخ (مهد الدادائية) فى العام ١٩١٦. كان من حوله أشخاص مثل هانز أرب وترستان تزارا، وهولزنبك، أما تظاهراتهم، الفضائحية بالنسبة إلى معاصريهم، فكانت تجرى فى كاباريه «فولتير»، فى المدينة السويسرية العريقة. يكتب بال:

«يالها من مصادفة غريبة. فى الوقت الذى كنا نشغل فيه الكاباريه فى زيوريخ، الرقم ١ شبيغل غاسه، كان يعيش فى الجانب الآخر من الشارع، فى الرقم ٦ إن لم أكن مخطئاً، السيد أوليانوف - لينين. ومما لاشك فيه أنه كان يصغى فى كل مساء إلى موسيقانا وصراخنا وإننى لأجهل ما إذا كان قد وجد فيها لذة أو فائدة. وفى الوقت

الذى كنا نفتتح فيه معرضنا فى الباهنهوفنشتراس، كان الروس يرتحلون نحو سانت بطرسبرغ ليقيموا ثورتهم، فهل كانت الدادائية، بشكل ما، إشارة، حركة معادلة للبولشيفية؟ وهل تراها كانت تضع فى التعارض مع الدمار ومع تصفية الحسابات سمة العالم الدونكيشوتية والمجانية والعسيرة على الفهم؟ إنه سيكون من المهم مراقبة ما يحدث هنا وما يحدث هناك».

بل سيكون من الأهمية بمكان أن نعرف ما الذى كان يراه لينين فى صخب مماثل للصخب الذى كان يطلقه هوغو بال وهو ينشد أمام الجمهور مسحوراً عبارات مثل «غادجى بيرى بمبا» بلهجة بطيئة وصاخبة، وذلك لأن الدادا تريد أيضاً «تخطيم اللغة بوصفها جهازاً اجتماعياً».

غير أن الحركة الأدبية والفنية التى كانت تعكس بشكل أفضل على الأرجح، هلوسة السنوات ١٩١٨ - ١٩٢٣، فكانت التعبيرية التى ليس من السهل تحديدها لأنها كانت ذات وجوه كثيرة، وإطارها كان من الرحابة بحيث إنه كان قادراً على استيعاب حركات كثيرة غالباً ماكانت حتى متناقضة. ومع هذا جرى تعريف التعبيرية بوصفها «انتفاضة ثقافية ضد البرجوازية التى كانت على حافة الانتحار»، والتعبيرون بوصفهم «سجناء عصر لم يتم تجاوزه»، أكدوا فى داخله «على الحرية المطلقة».

فى العام ١٩١٩ أعلن تيودور داويلر، زعيم التعبيرية أن «عصرنا لديه مخطط كبير: انبعث جديد للروح! الأنا يخلق العالم!».

وفى قرن التعبيرية الملتهب خلطت عناصر مستعارة من داروين وفرويد، من ماركس وهيغل، من زولا وأبسن، ومن ويدكند وسترانديبرغ، غير أن هذا كله كان يضم عنصراً مركزياً هو عنصر الأنا المطلق. فالوعى والأنا هما خالقا الكون، والحقيقة تكمن فى «استعمار الداخل». أعيد الاعتبار للمثالية الذاتية، وتوجت، فى الوقت الذى عادت فيه وبحرارة متفجرة صيحات الحرب التى أطلقتها الرومانطيقية الألمانية، وعبارة نوقاليس: «إن الطريق السرية تقود إلى الداخل».

كان التعبيريون، إذ يعلنون أنفسهم خالقين للواقع وأسياداً له بالنتيجة. يلحون على واقع أن «معنى الشيء يجب أن يقتلع». فلدى التعبيرية «يصبح البعد فى كليته رؤية. فالتعبيرى لا ينظر بل يرى... ولم يعد ثمة وجود لترايط الوقائع: المصانع، والأمراض، والعاهرات، والصراخ، والجوع. أما ما يكون موجوداً فى لحظة معينة، فهى الرؤية التى بها يرى التعبيرى هذه الأمور»^(١).

فإذا كانت الأنسا هى المركز الخلاق فإن الإنسان هو من يتوجه التعبيريون بالحدث إليه. ومنذ العام ١٩١٠ صرخ فرانتس فرفل، أحد شعرائهم الأكثر موهبة: «أيها الإنسان!»:

«أيها الإنسان رغبتى الوحيدة هى أن أكون صالحاً لك/ فإن تكن زنجياً، أو بهلواناً، أو لاتزال تمص ثدى أمك/ وأن تكون جندياً أو طياراً، صبوراً أو مقداماً... إننى أوجد من أجلك، ومن أجلكم جميعاً/ لاتغلقوا بابكم، أتوسل إليكم!/ ألا فليأت سريعاً الوقت الذى نتعانق فيه مثل إخوة يا إخوتى!».

إننا نعثر هنا على أصداء من بودلير، بل وربما من وولت وتيمان، وفى أعماق هذا النداء الموجه للإنسان كانت تختلط صرخة آتية من القلب تقول: «تغيير». وذلك لأن التعبيرية كانت أيضاً ثورة عن طريق اللجوء إلى السحر، فأننا الشاعر تندفع إلى الأمام، تفتح القلب، عارضة حباً للإنسانية حولها، حتى ولو كان حباً غامضاً: للإنسانية بشكل عام، للإنسانية بشكل مجرد. كان الصراخ ينشط الثورة تماماً كما لو أن عصا بروسبيرو وكتبه السحرية قد انبعثت فجأة لتحدث لدى الإنسان تغييرات غير متوقعة.

التعبيرية هى السيرة الذاتية للروح. ومصادرها معقدة على تعقد طبيعتها، الرومانطيقية الألمانية، أحلام نوافليس وعالمه الليلى، «فاوست» غوته. أما جنورها الأكثر حداثة فتغوص لدى أناس كسترندبرغ وويدكند وفرويد. وكان سترندبرغ قد حطم رعى المسرح الطبيعى (حيث كان، مع هذا، قد حقق أعمالاً جيدة ضمن إطاره) حطمها

(١) كازيمير أدشميد، يذكر العبارة ميخائيل هامبورغر فى «الشعر الألمانى الحديث» ١٩٣٩

ليتجه نحو مسرح الروح فى مسرحية «الحلم»، وكذلك وإن بشكل أكثر تميزاً فى مسرحية «طريق دمشق». وتؤكد هذه المسرحية الأخيرة على مسيرة ستدندبرغ الشخصية نحو الخلاص عبر الرمز والكابوس والرؤية، حتى «نيرفانا» الاستسلام. غير أن تقاليد «اللاوعى» التى تسير من شوبنهاور إلى فرويد، كانت كذلك ذات دلالة كبرى بالنسبة إلى التعبيريين الألمان، فقد كانوا يمزجون فى عملهم الدرامى بين اللامعقول واللاوعى والمكبوت وعالم الحلم، أما التقطع - ومنطقة الداخلى: تيار الوعى - والمناجاة والمتاهة والقطيعة، والقطاع المشاهد فى الزمان والمكان، فقد كانت كلها تستخدم لرسم صورة الروح وتاريخها، حيث يعبرى الرمز الواقع الداخلى، وتصبح الشخصية مجردة لأنها تصور هنا فى كونيتها. أما كلمة «الإنسان» فتكتبه بأحرف كبيرة: إنه الأخ والأخت والأم والشاعر والتبى والمحارب.

وفىما يتعلق بفنون الرسم، قليلون هم التعبيريون الذين ظلت أسماؤهم حية حتى أيامنا هذه. لكن كان بينهم فنانون كبار مثل: ماكس بيكمان وجورج غروس، لكى لا نذكر سوى هذين الاثنين. وفى المسرح حيث كانوا أكثر صخباً وعدداً، من المؤكد أنه إذا كان الكثيرون منهم قد غابوا فى النسيان، فإن أثرهم كان عميقاً. وحسبنا هنا أن نورد أسماءهم لكى ندرك أهمية الحركة: فالتر هاسنكليفر، فريتس فون أونروه رابينهارد غورنغ، أرنتس تولر، فرانتس فرغل، جورج كايزر هانزجوست، وأرنولد برونن... وأيضاً، وحتى لو لم يكن عضواً فى مجموعتهم، برتولت بريخت، الشاب الذى كان قريباً منهم على عدة أصعدة.

يهيمن على التعبيرية الأدبية عنصران يبدوان متناقضين ظاهرياً: عنصر السلبية، وعنصر الإيجابية. فالتعبيرية لدى فرانتس فرغل، بالغة الكآبة ومتشائمة أحياناً، لكنها إنسانية وثورية لدى أرنتس تولر.

لكن التمرد هو نواتها الأساسية: تمرد الشبيبة ضد العجائز، والابن ضد الأب، والتلميذ ضد المعلم والجديد ضد القديم. ولقد أصبحت عبارتا «ثقافة الشبيبة» و «استقلال الشبيبة» صرختى الحركة. فالعنف الذى لم يعد يرى الطرق مفتوحة أمامه

فى الحلبة السىاسية ، اندلع فى غرفة النوم، فى مكتب الأب، وفى صف المدرسة. وشتت هجمات صارمة وصريحة، صراحة لا سابق لها، على الأبوية ذات القبضة الحديدية المرتدية قفازاً من المخمل، وعلى الامتثال فى الجيش (أى على طاعة الجئة والاستعراض العسكرى). أما الرغبة فى قتل الأب فقد انكشفت فى دمويتها عبر المسرحيات والروايات، ابتداء من: «المتسول» لراينهارد سورجيه (١٩١٢) التى تعتبر أول مسرحية تعبيرية ألمانية، حتى مسرحية «قتل الأب» لأرنولت برونن (١٩٢٠). أما مسرحية «الابن» لفالتر هاسنكليفر (١٩١٤) فقد جعلت من نفسها الناطق الرسمى باسم التمرد والتحدى، باسم «الجماعة كلها» وذلك بصرختها القائلة: «الموت لكل الآباء الذين يدينوننا»:

«إن الحرب ضد آبائنا تشبه الانتقام الذى كان يمارس ضد الأمراء قبل مائة عام. فى ذلك الحين كانت الرؤوس المتوجة تستعيد أبناء الرعية وتضطهدهم وتسحقهم.. أما اليوم فنحن الذين ننشد المارسييليان»^(١).

يقيناً إن المسرح التعبيرى لا يكتفى بالمناداة بقتل الأب. فالشاعر لودفيغ روبينر الذى مات باكراً، كان يهيب بالفنانين أن يحطموا الخمول الذى يبدو مهيمناً عليهم وأن يشاركوا فى الحياة بنشاط. فى قصيدته «الإنسان فى الوسط» ١٩١٧، كان يندد بلا مسئولية الكاتب والشاعر، فى الوقت الذى أطلق فيه شعاراته ضد الثقافة التقليدية والعاجزة التى كانت تسود آنذاك:

«إننا ضد الموسيقى - فى سبيل أن تنهض الجماعة/ إننا ضد القصيدة - مع الدعوة إلى الحب/ إننا ضد الرواية - مع الطريق التى تؤدى إلى الحياة/ إننا ضد المسرح - مع الطريق التى تؤدى إلى العمل».

إنه يطلب من الإنسان أن يصبح «مركز» الكون. ثم بعد الثورة نادى روبينر الناس البسطاء الذين لم يعودوا «بسطاء»، بهذه الكلمات:

(١) فالتر هاسنكليفر «الابن»، ٩٨ - ٩٩

«لم نعد أناساً بسطاء، لقد تسلقنا الظلمات نحو النور، أيها الرفاق من كل شعوب الأرض».

أما المسألة التي أثارت هاجس الكتابة التعبيرية أكثر من غيرها فكانت مسألة الحرب والسلام؛ فالموضوعات هنا أكثر اتساعاً منها في المسرحيات التي تتحدث عن قتل الأب. والشخصيات والإطار أكثر واقعية. فالنزعة السلمية ودعوة الإنسان لكي يعيد اكتشاف إنسانيته، صار لهما معتنقون؛ ومنهم فريتش فون أونروه، وهو ابن عائلة أرستقراطية وعسكرية كان قد عبر بصخب عن ميوله الوطنية في مسرحية «الضباط» قبل أن يتخلى عن تلك الميول عشية الحرب. أما مسرحيته «قبل القرار» فهي ترينا جندياً يرى وهو في ميدان القتال، البديل يتمثل له على شكل ظهورين: ظهور هاينرخ فون كليست بطل الوطنية البروسية، وظهور شكسبير، الناطق باسم الإنسان ويقول له شكسبير:

«إن ما تنشده الأغنيات الصاخبة اليوم وكأنه انتصار ليس هو الخلاص الحقيقي للروح. اندفع منذ الآن في حرب صاخبة من أجل السلام وأنت متسلح بالعدالة وقلبك عامر بالطيبة».

أما فالتر هاسنكلير فقد جعل من شخصية أنطيجون الكلاسيكية تجسيدا للسلام. غير أن الصوت الشعري الأكثر رهافة جاء من وراء القضبان حيث كان أرست تولر يمضى عقوبة السجن بعد أن حكم عليه بخمس سنوات بسبب اشتراكه في الثورة البافارية.

وكان تولر، قبل فترة من الحكم عليه، قد كتب مسرحيته «التغيير» التي نرى فيها فنائاً يدعى فردريك وكان قد جند في الجيش الاستعماري يصبح، بفعل عملية تغيير رمزية، رسولا للسلام والثورة. وتتألف تلك المسرحية من ١٣ مشهداً مضخمة وحررة، مقابرية ومرعبة في معظمها، تصف لنا تجارب فردريك التي تؤدي به من الوطنية حتى الخيبة، حتى اللحظة التي يلقي فيها هذه الخطبة العاطفية أمام جماعة من الناس

تجمعوا أمام كنيسة، وذلك بعد أن يكون قد حطم نصباً وطنياً كان قد نحته، ثم ترك مقره نهائياً:

«والآن أيها الإخوة، أتوسل إليكم أن تسيروا، سيروا نحو ضوء النهار. توجهوا نحو أولئك الذين يقبضون على السلطة واصرخوا فى وجوههم بصوت راعد إن السلطة ليست سوى وهم. اذهبوا إلى الجنود وقلوا لهم: حولوا سيوفكم إلى محاريث! اذهبوا إلى الأغنياء وبينوا لهم ماصارت عليه قلوبهم، وكيف تحولت تلك القلوب إلى طلل، لكن كونوا طبيين معهم لأنهم هم أيضاً أرواح بائسة أفاقة. اهدموا القلاع بضحككم، أجل اهدموا القلاع، لأنها بنيت من الحثالة، من الحثالة المجففة، سيروا، سيروا فى ضوء النهار! يا إخوتى ارفعوا قبضاتكم المستشهادة.. وليرن فرح ضار. ولتحل فى بلادنا الحرية والثورة».

قدمت هذه المسرحية فى مسرح «تريبون» فى برلين فى العام ١٩١٩، وقام فريتس كورتتر بدور فردريك. أما المسرحية التى تبعته، «الرجل - الجمهور» وكتبت فى السجن فكانت سلمية فى أعماقها وطوباوية. الشخصية الرئيسية فيها شخصية امرأة تعمل ضد العنف من حيث أتى. تهزم المرأة وتعتقلها القوات المضادة - للثورة. لكنها فى آخر حديث لها مع «ذاك الذى لا اسم له»، زعيم «الجماعة الثورية»، تقول: «ساكون قد خنت الجماهير لو طالبت بحياة إنسان واحد. إن ذاك الذى يعمل بإمكانه أن يضحى بحياته. اسمع: مامن إنسان له الحق فى قتل إنسان آخر باسم قضية. وذاك الذى يطالب لنفسه بالدم الإنسانى هو «مولوخ» (الشيطان): الدولة هى مولوخ. والجماهير هى مولوخ».

ومع هذا، تقول المرأة وهى تواجه الموت، حين يحاول كاهن اقناعها بأن عليها أن تصلى، مؤكداً لها أن «الإنسان شرير منذ ولادته»:

«إن الإنسان يريد أن يكون طيباً.. لأنه حتى حين يرتكب الشر يغلف ذلك الشر بقناع الخير.. كما أعتقد!».

أما جورج كاييزر الأقل إنسانية وثرورية من أرنست تولر، فقد تحول من النزعة السلمية التي كان ينادى بها قبل الحرب، كما فى مسرحيته «برجوازيو كاليه»، إلى المسيحية وإلى التشاؤمية بل وإلى العدمية بعد الحرب، وكاييزر هو مؤلف مسرحية «من الفجر حتى منتصف الليل»، التي تعتبر الأكثر شهرة بين المسرحيات التعبيرية، وهى مسرحية تاريخية تصف اثنتى عشرة ساعة من حياة مستخدم فى مصرف هارب، وترمز إلى الليل البائس الذى تعيشه البرجوازية الصغيرة الألمانية، وكذلك ألمانيا بشكل عام. أما وهاد اليأس المطلق كما يراها كاييزر فتتجلى فى ثلاثيته «غان» التي ترينا مليارديرًا وابنه وحفيده يقومون برحلات داخلية وخارجية غريبة تنتهى بتهوى الحلم الطويلى بالعودة إلى الأرض الأصلية، وذلك حين يرفض العمال، الذين حاول الحفيد تغييرهم، التخلي عن المصانع التي يصنعون فيها أعتدة حربية. وفى ختام المسرحية يحدث صراع ينهى العالم كله.

تلكم هى دروب الخلاص التي كان يقترحها المسرحيون والشعراء التعبيريون بيد أن أصواتاً أخرى ارتفعت، وكانت أقل ميلاً للتحديث عن الكارثة وأقل اتجاهًا نحو الغيبية، لتقيم التوازن مع تلك الأصوات. فرواية «الجبل السحري» لتوماس مان التي نشرت فى العام ١٩٢٤، كانت تنصح بهجران أقاليم المرض والموت العالية للنزول إلى وادى القرار! لكن المؤسف أن ذلك النزول كان يقوم فى الرواية فى الاشتراك بالحرب العالمية. أما التخطيطية الرائعة التي ترد فى أعمال كاتيه كولفيتش، فكانت تصور لنا بصراحة وقوة مفاجنتين الحقائق الاجتماعية الأكثر إلحاحًا فى تلك السنوات. كانت الفرق المسرحية التي تزور برلين وغيرها من المدن فى تلك الآونة، تعرض فكرة جديدة على الإنسان والمجتمع. فى برلين كان أرقن بسكاتور يثير المسرح. وكان يوهان بيكر يخلط بين التعبيرية الشاعرية والشيوعية. ومن سجنه كان إريك موهسام يحيى الأفئدة المتعبة بقصائده البروليتارية.

وبرتولت بريخت بدوره كان عليه أن ينال نصيبه من الكابوس قبل أن يتمكن من تجاوزه.

كورس الكابوس والنهاية الأخيرة

إن بريخت نفسه، يعكس كابوس تلك السنوات، فالثورة المهزومة التي قام بها جيل بأسره تجد التعبير عنها في القصائد التي وضعها بين ١٩١٨ و ١٩٢٦. ففي تلك القصائد، ولسان بريخت، كان الفوضوى والعدمى والكذب والمستلب والمبعد يتحدثون، كان بريخت لسان حال المرحلة الانتقالية ولسان حال المحكوم عليهم.

بالتعارض مع صرخات التعبيريين المولهة ومع نداءهم للإنسان، أظهر بريخت ابتعاداً صارماً وبرودة محسوسة. كان يحذر الفصاحة، وكذلك الكتابات المؤثرة والمثيرة للأحاسيس. كذلك كانت الدعوات العاطفية الموجهة للإنسانية لا تمارس أى تأثير عليه. وبريخت حين جمع قصائده في تلك المرحلة ونشرها أولاً في الطبعة المحدودة التي حملت اسم «كتيب الجيب» ثم في الطبعة التي نشرت في العام ١٩٢٧ بعنوان «مواعظ بيتية» ثبت للأجيال التالية صورة ذلك «الجيل الضائع» الذى كان يمثل نهاية عصر. تأتى تلك القصائد بوحياها من الأناشيد الشعبية ومن الفولكلور الألماني ومن الغناء الكلاسيكى ومن أغاني الكورس الدينى، لكنها استقادت كذلك من أشعار كبلنغ وفيون ورامبو ومن الفلكلور الأمريكى.

إن الاشمئزاز الذى كان بريخت يستشعره إزاء العواطفية - لكن ليس إزاء العاطفة - يتخذ لديه شكل هوس طوىعى وعنيف، يكاد يكون دعوة إلى كل ماهو لا أخلاقى: الجنس، السجائر، الكحول، والأفيون. لكنه كان أيضاً تحدياً مرمياً في وجه

الأخلاقية البرجوازية الصلبة والهادئة. وقصائد بريخت مكتوبة وفي خلفيتها جوع ويؤس يصلان حد اليأس. فتمجيد الانحطاط والثناء على القذارة هما ترياقان مران في وجه العنوبة والضوء. وقصائد بريخت هي كذلك بحث متردد وعنيد عن مخرج. فهل لنا أن نرى في الأمر صورة للحقيقة، أم كما قال أحد النقاد «مخرجاً مركباً تركيباً»^(١).

تذكرنا عدمية بريخت أحياناً بقصيدة «الأرض اليباب» لـ ت. س. إليوت التي كتبت في الفترة نفسها. ففيها نعثر على الابتعاد البارد والمحسوب نفسه، وكذلك على مهارة لفظية وشاعرية متوازنة. لكن يا للفارق الكبير بينهما! فـ «الأرض الخراب» عبارة عن جحيم خاو مسكون بالعفاريات الذين كفوا ومنذ زمن عن الانفعال بالبطولة، سواء بالعاطفة أم بالعمل. عالم بريخت أيضاً عبارة عن جحيم لكنه مسكون بالكائنات البشرية. لدى إليوت ليس ثمة أثر لآى شعور تجاه الإنسان اللهم إلا الرغبة في نزع أحشائه. أما لدى بريخت فثمة تعاطف مع البائسين والمسحوقين، مع المغفور بهم والمبعدين. إليوت يرى العدم فى العدم، أما بريخت فإنه يرى ضحايا العدم.

وأى فارق أيضاً بين الأنا لدى بريخت والأنا لدى التعبيريين، «أنا برتولت بريخت، أتيت من الغابات السوداء» إنه يعلن عن نفسه منتمياً لمدينة الأسفلت حيث زود «بطقوس الموتى»: الصحف، التبغ وماء الحياة. إن له «رائحة بالغة الخصوصية»، مثل غيره من الكائنات البشرية. النساء، يحبهن حقاً، لكنه ليس ذلك «الشخص الذى يوسعهن الاعتماد عليه»، لقد فقدت الطبيعة رومانسيتها، لأن الأشجار صارت «تبول». والعصافير صارت «ديداناً» فى الفجر الرمادى. أما نومه فإنه «حافل بالقلق». لكن كل شىء على مايرام لأن الأمور تعبر. وفى هذه المدن الجماد التى بنيناها، مالذى سيبقى؟ الريح ومن بعدنا لاشىء جدير بأن يذكر: «فى الكوارث التى ستحل، أمل أننى لن أترك سيفارى المصنوع من تبغ فرجينيا ينطفئ بفعل المارة».

(١) جون ويليت ، «مسرح برتولت بريخت» ، ص ٦٧

إن البحر التقليدي الذي يستخدمه في هذه القصيدة (قصيدة «عن البانس ب.ب.»)، يدهشنا ببساطته، لكنه معقد إلى الحد الأقصى في الحقيقة، معقد إلى درجة أنه يسمح لنفسه بأن يحدثنا بسذاجة. واللهجة هي من قوة التدمير بحيث إن الشاعر بإمكانه أن يدمج هواجسه ويهيمن عليها.

هاجس بريخت هو مرور الأشياء. فهو يجول في المدن ويحلم:

«تحتها المجاري، داخلها لاشيء، وفوقها الدخان./ لقد عشنا في المجاري. فلم نتمتع بشيء./ إننا في الممرات سريعاً. وبيضاء سترتحل الممرات أيضاً».

وفيما هو يتجول فوق أسفلت الشوارع، تتملكه الوحدة، ويخامره انطباع بأن أحشاه «مليئة بالكلمات الباردة». والطبيعة بالنسبة إليه شجرة تلتهمها الصقور التي تفتت أبنيتها. فأين هو الله في هذه الخليقة؟

«في عمق الوديان المظلمة يموت الجائعون./ وأنت تريحهم الخبز وتتركهم يموتون جوعاً./ وأنت تتبؤ، خالداً لا مرئياً مشعاً وقاسياً فوق سهك الأبدى../ كثيرون يقولون إنك لاتوجد، ويأحذا./ لكن ذاك الذي بإمكانه أن يخدع بمثل هذه المهارة هل يمكنه ألا يوجد؟».

إن عدداً من القصائد التي كتبها بريخت في تلك السنوات لم يضم إلى «مواعظ بيتية». وهي لم تنشر قبل موته. وتلك القصائد عبارة عن لوحات يصور فيه نفسه بصراحة صارمة. وفيها يقدم نفسه تحت اسم «بيدي». و«بيدي» كسول، «مدع حتى الهلاك» يدخن، يقرأ الصحف، يشرب، ويلعب البليار، ويكتفى دائماً «بحك أعضائه الحساسة»، إنه «بارد برود الكلب» ولا يتمتع «بأي شعور إنساني».

إنه يشكو. فلأسف «كل واحد يظل إلى الأبد غريباً عن الآخر». ومن الطبيعي أنه يتحدث عن الحب بكثير من اللامبالاة. وأه كم ينسى الإنسان سريعاً! أحياناً، ولاسيما في الليل تنبثق أشباح الماضي: «لكن في الليل، أحياناً، حين تروني وأنا أشرب./ أرى موزعاً في الرياح، وجهها، قوياً ومتجهاً نحوي، فانحنى في الريح».

على صورة لامرأة نقرأ بخط بريخت: «نقية، موضوعية، وخبيثة». ولقد رغب بريخت فى أن تكتب على قبره هذه الكلمات «إن المرء ينام هناك نوماً جيداً بالتأكيد».

إن الحب بين الرجل والمرأة، بالعلاقات العميقة التى يقيمها، غريب عليه. فإذا ظهر، وهذا أمر نادر، فإنه يظهر فى ظروف قاسية ومتفجرة وصماء. وفى مثل تلك الحالات تكون المرأة هى العنصر الفعال وغالباً ماتصبح عبدة للرجل. أما تعاطف الرجل مع رجل آخر فيصوره بريخت بحنان أكثر ويبدو لديه أنه يحسه عميقاً. أما ممارسة الجنس بين الرجل والمرأة فإنه يصفها بإهمال: «لكن بواسطة غليون، يكون الأمر لاشبيه له».

ويرمز الماء الجارى لدى بريخت إلى الطابع المتذبذب والانتقالى للحياة والطبيعة. والغرق، والعبور إلى العدم والحياة المتحركة التى تصبح غير متحركة والتفكك وأوفيليا كلها موضوعات دائمة العبور. ويتساءل صديقه أرنولت برونن حول الانجذاب الذى كان يستشعره بريخت نحو الماء فى صباه: «خلف المنزل تماماً كان ثمة مستنقع نو ماء أسود. ومما لاشك فيه أن تلك المياه أوحى لبريخت الشاب بقصائده الملائى بجثث عائمة»^(١).

وثمة مصدر آخر من مصادر وحى بريخت لا يقل ظهوراً، إنها قصيدة «الركب السكران» لأرثر رامبو، تلك القصيدة التى لاتنسى بأبياتها الأخاذة:

«فيما كنت أنزل أنهاراً لاتحس/ لم أعد أشعر بساحبى الركب يقودوننى».

وبعد ذلك:

«... حيث ، طفاوة شاحبة

ومسحورة، ينزل أحياناً غريق غارق فى تفكير».

(١) أرنولت برونن . «أيام مع بريخت» ص ٩٢

وهو ذاك الذى أصبح، بقلم بريخت، أنشودة «المركب»:

«سابقاً فى المياه الصافية لبحور كثيرة

متأرجحاً، تخلّيت عن الغاية وعن الوزن،

فيما كنت سائراً تحت القمر الأحمر، ومع أسماك القرش..

والمركب يترك نفسه عرضة للأمواج وللقدارة، ويصبح مأوى للقبرات ولحشائش البحر، وإذا براه الصيادون عائماً، ينظرون إليه بذهول لأنه عصى على التعرف، مادام أنه.. ملئاً بالحشائش وبالماء والقمر والموت».

والكائنات البشرية بدورها تجد النسيان فى الماء: فأمر لذيذ أن يتحول الإنسان إلى نبات فى شحوب بعد الظهر، حيث يترك التيار يسحبه دون أن يتحرك «كما يفعل الإله الطيب حين يعوم، عند المساء، فى الأنهار».

إنها قصائد تغنى الموت الهادئ، وتخصرها «أنشودة حول كثير من المراكب» حيث يسبح بين الأمواج، سباح وحيد، فى مركب تالف، يصاحبه سرب من أسماك القرش، متجهاً نحو دماره الأخير، مرتاحاً من مرافقيه الظمأئين للدماء: «ومن هذا، ذات مساء خلال شهر تشرين الأول/ بعد يوم لا غناء فيه/ ظهر عند كوثل المركب/ وهامهم يسمعونهم يتكلم/ فماذا تراه يقول؟ «غداً سنغرق».

بيد أن بوسع بريخت أن يتخلى عن قلقه الاستسلامي، وأن يتهم «كلى القدرة» باللامبالاة التى يبدىها هذا الأخير إزاء يؤس الإنسان وتعاسته فى هذه الدنيا. وتلك الاضطرابات التى يثيرها إخوته فيه، يعبر عنها بريخت فى قصائد مؤثرة، كتلك التى كتبها عن «الميلاد» والتى أبدت السلطات الحكومية شكوكاً بصدها حول نواياه الهرطوقية. وتلك القصائد هى من بين أكثر قصائد بريخت أثراً ومفاجأة. وإحداها تحمل عنوان «ماريا»:

«كان ليل ولادتها الأولى بارداً./ لكن، مع مرور السنوات/ نسيت كلياً/ الجليد في العوارض المترجرجة، والمدفأة التي كانت تنفث الدخان/ وآلام الوضع عند الصباح/ لكنها نسيت بشكل خاص، الخجل المر/ بسبب عدم كونها وحيدة/ خجل الفقراء./ وذلك هو السبب الذي جعل عيداً يقام، بعد أن مرت السنوات/ عيداً لم ينقصه شيء/ فصمت عبارات الرعاية البذينة./ وبالتالي جعلوا ملوكاً في التاريخ».

وفي «حكاية الميلاد» يجعل بريخت الفقراء يتكلمون:

«عشية الميلاد، نحن جالسون/ نحن القوم الفقراء/ داخل غرفة يسقط فيها الجليد/ ونشعر بالريح تتسلل إلينا/ تعال، يا يسوع العذب، تحت سقوفنا،/ لأننا بحاجة إليك ماسة.../ تعال، أيتها الريح البائسة في مأوانا؛/ فانت أيضاً لاتملكين وطناً....».

كان بريخت، مثل بطله بعل، يغنى ويلقى معظم قصائده وأناشيده، أمام من يحب سماعها. ويتحدث بيتر سوهر كامب، صديقه المعجب به، والذي سيصير فيما بعد ناشره، عن لقائه الأول بذلك الفنان الألماني، قائلاً:

«تعود بداية علاقتي الشخصية مع بريخت، إلى لقاء جرى في حانة ريفية، عند مطلع شتاء العام ١٩١٩، فهناك اكتشفت، بين سائقي العربات، شاباً يغنى أناشيد بمصاحبة قيثارته، ومن تلك الأناشيد «كورس بعل الكبير». وهكذا استمعت إلى قصائده للمرة الأولى».

منذ نشر «مواعظ بيتية»، في العام ١٩٧٢، فرضت عبقرية بريخت الشعرية نفسها على أعدائه كما على معجبيه. وكان عنوان المجموعة ساخراً وهرطوقياً بشكل جلي. ولقد حورها نقاد معادون له إلى «مواعظ شيطانية». وينقسم الكتاب إلى خمسة «دروس»: عمليات، تمارين روحية، تأريخات/ مزامير وأناشيد ماها غوني، وساعات الموتى الأولى. ويبدأ الكتاب بمقدمة، ضاحكة باكية، تشير إلى اللحظات التي تلائم كل واحد من الدروس: على سبيل المثال، «في الأزمان التي تفلت فيها قوى الطبيعة» أو حين «يعي المرء، الجسد والقرينة».

إن تلك المواعظ هي ما يقترحه بريخت بديلاً لكتاب الصلوات البروتستانتية. لكن المجموعة كلها أنت مطبوعة بنوع من التعاطف. بدت كرومانس للفقراء. وفيها نجد حكاية فتى في السادسة عشرة هو «إيفليوك» الذي قتل أباه وأمه (وهي حادثة حقيقية جرت في أوغسبورغ)، وأنشودة ماري فارار التي تخلصت من طفلها السفاح بعد أن حاولت إجهاضه. دون جدوى. وتنتهي الأنشودة بهذه النصيحة (المستلزمة من فيون): «وأنتم أرجوكم ألا تغضبوا. / فكل مخلوق يحتاج عون الجميع».

إن أحداً لم يتفوق على بريخت، في مجال كتابة الشعر الساخر. فعلى سبيل المثال نذكر أن نياندر، الشاعر الديني الذي عاش في القرن السابع عشر، كان قد كتب نشيداً شهيراً يقول:

«مباركاً ليكن الله السيد، ملك المجد القادر،

«أه ياروحى المحبوبة، تلکم هي رغبتى،

«تجمعوا مع المزامير والقيثارات،

«انهضوا، انهضوا، ولنغن هذه المدائح».

وهذا النشيد تحول، لدى بريخت، إلى قصيدة «الكورس الكبير لأعمال الفضائل»:

«امدحوا الليل الذي يحيطكم بظلامه!

«تعالوا، ونحو السماء، كلکم في الجمع، ارفعوا العيون: لقد قضى الأمر،

والنور هجرکم».

وتعتبر هذه القصيدة تمجيذاً للنسيان. فالإنسان الذي يعيش ويعبر، لا يختلف في شيء عن حيوانات الحقول. ويقول بريخت: «امدحوا، امدحوا في السماء الذاكرة السيئة! (...) امدحوا الليل، والبرد والتلف».

وهو يأخذ واحدة من أشهر قصائد غوته، ليحولها إلى «طقس النفس» التي هي عبارة عن تنديد مرير باللامبالاة التي ترفض رؤية الفقر والجوع والموت!

أما كراهيته للحرب فتتمثل في «حكاية الجندي الميت» وفي «أنشودة المرأة والجندي»، حيث، يصير جندي شاب على الذهاب إلى الحرب ويموت، رغم تحذيرات امرأة له.

ومرارة بريخت نزع الطابع الأسطوري عن الثورة الألمانية المجهضة ١٩١٨-١٩١٩. إذ تأتي قصيدة «أغنية جندي الجيش الأحمر» (التي استبعدت عن جميع طبعات «مواعظ بيتية») لتصف مسيرة الجنود الحمر، التواقين إلى تلك الحرية التي حاربوا في سبيلها، أولئك الجنود الذين «حين يتأملون السماء الحمراء، يرون فيها حمرة الفجر». لكن الوقت يمر و«إذا كانت السماء تأتي اليوم إليهم، فإن من شأنها أن تستغنى عنهم».

ومع هذا فإن الناس يمتلكون «شيئاً ما في أعماق قواذهم» وبريخت لا ينسى هذا الأمر أبداً. فذاك الذي «يرمى في البحر الطمى»، وذاك الذي يدفن في «التربة الفحمية» يمتلك في داخله أكثر بكثير مما وضعت فيه «ظنوننا». كل واحد يمتلك في داخله سرّاً لا يمكن التسلسل إليه، يحمله معه حتى الموت.

لقد استقبلت «مواعظ بيتية» بكثير من الحماس، من قبل أكثر النقاد تنوراً في ذلك العهد. فكتب جوليوس باب: «برتولت بريخت هذا، شاعر... ففي أى عهد كان، نادرون أولئك الذين امتلكوا تلك الهيمنة الموسيقية على اللغة الألمانية». وكتب كورت توشولسكى: «يبدو لي أن غوتفريد بن وبريخت هما أكبر موهبتين شعريتين تعيشان حالياً في ألمانيا». لقد أدرك النقاد أنهم أمام شيء جديد، ومختلف. وكما سيكتب أحد النقاد لاحقاً: «بدلاً من شعور النشوة، والتأثر والسحر، يقدم لنا بريخت، الرزانة والسخرية. وبدلاً من اللفظية الصارخة، يقدم لنا أخلاقية عدوانية وعارية».

كان بريخت يمتلك موهبة التصديق مع الناس، والحفاظ على الأصدقاء لزمّن طويل. فمن حوله كان يحوم، في أوغسبورغ، رفاق دراسته، ومن بينهم كاسبار نيهير، الذي سيرسم مناظر عدد كبير من مسرحياته، وجورج بفانزلت «الأورج» في قصائده ومسرحياته، وأوتو مولير يسرت، وهـ. أو. مونسترر (الذي سيكتب لاحقاً، حكاية مؤثرة

عن تلك السنوات، وسيتولى توقيع شهادة وفاة بريخت). ولقد أضاف إليهم كاتبنا صداقات جديدة عقدها في ميونيخ: كارولا نيهير، زوجة الشاعر كلاوند، وبيتر سوهر كامب ويوهان بيكير، الشاعر، وكارل فالنتين، إضافة إلى عدد كبير من الممثلين، وإلى ليون فوختفانغر.

كان فوختفانغر قد صار بالفعل رجل أدب ذا شهرة طيبة. ولم يكن بالنسبة إلى بريخت، ناقدًا نبهًا ومتفهمًا حتى الحدود القصوى وحسب، بل كان بالنسبة إليه أيضًا، معاونًا ثمينًا، ودافعًا للعمل وأستاذًا: بل وكان أيضًا واحدًا من «المعلمين النادرين» الذين يدين لهم بريخت بشيء. ولقد قال بريخت عن فوختفانغر: «لقد تعلمت منه الكثير حول تلك القواعد الجمالية التي كنت أنحو لخرقها. لقد كانت معرفته رحيبة رحابة قلبه». كان فوختفانغر في الخامسة والثلاثين من عمره عند نهاية العام ١٩١٨، أى حين أطلعته بريخت الشاب على أولى أعماله. ولقد وصف فوختفانغر المؤلف المبتدئ بهذه الكلمات: «إنه نحيل، سيئ الحلاقة، ونو سمة مهملة». يعبر عن نفسه بلهجة خاصة، وجيوييه مليئة دومًا بالمخطوطات. «ومن بين تلك المخطوطات، كانت هناك مخطوطة لمسرحية عنوانها «سبارتاكوس»، صرح بريخت بأنه قد كتبها لمجرد الحصول على شيء من المال. لكن فوختفانغر، حين قرأها، سارع للإقرار بموهبة بريخت الاستثنائية، متهمًا المؤلف بأنه قد كذب عليه إذ زعم أن «الحاجة المادية» كانت دافعة لكتابتها، فرد عليه بريخت ردًا يكاد يكون عنيفًا. «صحيح أنه كتب تلك المسرحية للحصول على بعض المال، لكن كان بوسعه أن يريني مسرحية أخرى، جميلة بالفعل، وأتاني بها لاحقًا. وهذه المسرحية عنوانها «بعل»^(١).

كان لبريخت «برأسه الحاد والطويل، وخديه العاليتين، وعينييه الغارقتين عميقًا في جفونه، وشعره الأسود المنسدل على جبينه»، في تلك الآونة، شكل غريب مضحك. ولقد أدهش ذلك الشكل فوختفانغر، إلى درجة أنه أدخل شخصية بريخت في رواية له

(١) ليون فوختفانغر في مقال عن بريخت نشره في «داي فولتبيوهذه»، ٤ أيلول ١٩٢٨

نشرها فى العام ١٩٣٠، هى رواية ERFOLG التى رسمه فيها بملامح شخصية كاسبار بروكل. وكاسبار بروكل مهندس يعيش فى ميونيخ (ولا ننسى هنا أن بريخت كان بالغ الاهتمام بالأمور الميكانيكية). وكان الزمن (بداية العشرينيات) خصباً بالحركات الشخصية والسياسية: فنحن فى الوقت الذى سبق انقلاب ١٩٢٣ المجهض، وسط حمى التضخم والجوع، وفى الزمن الذى شهد الحملات اللاسامية، والهجوم على الكاثوليكين. وهاهو كاسبار بروكل: «نحيل.. عبوس.. سبى الحلاقة، يرتدى سترة من الجلد وقبعة. إنه مهندس شاب لم يعتد حياة المجتمع، فكان منه أن تصور وسيلة لإقامة أفضل العلاقات مع الناس: سوف لن يتحدث إليهم إلا عن الأمور العريضة عليهم، لن يحدثهم فيما يهمه هو، ولا فى الأمور العامة». ويتحدث عنه الرأسمالى م. فون ريدل بكلمات أقل ودأ: «.. فى الطريقة التى بها كان يترك شعره ينسدل على جبينه، كان ثمة نوع من الاستفزاز الساذج. وكانت تنبعث منه رائحة جندى يشترك فى عرض. أما مزاجه الحاد والخبيث، فكان يبولى وكأنه مزاج صنع خصيصاً لكى لا يعجب النساء. ومن شخصيته كانت تنبعث رائحة ثورة لا يمكن إنكارها. ومن الواضح أن هذا كان نابعاً من أسلوبه فى غناء أناشيده المكتوبة بأسلوب قاس وضار. فحين كان ينشدها بصوته الخشن، كانت النساء يغبن عن الوعى».

أما مؤلف الرواية فيبدو أكثر موضوعية: «لقد زرع نفسه فى وسط الغرفة، بحس مجابهة بالغ العدوانية، وبدأ ينشد أغنياته بصوت حاد بشكل مرعب، تصحبه أصوات البانجو المعدنية، كان يلفظ الكلمات بلهجة لا يمكن النقاش حول ابتذالها، غير أن تلك الأغنيات كانت تروى، بشكل لاسابق له: تلك الأحداث الصغيرة التى تحصل فى الحياة اليومية، لكن كما يراها أحد سكان المدن الكبيرة (...). وبروكل (...).، إذ ركز على ريدل، نظرة نارية أطلقتها عيناه الغارقتان عميقاً فى جفونه، صرخ فى وجهه بقصائده البروليتارية القظة».

والحقيقة أن مآثره هنا لا يمكن أن يكون صورة مبالغاً فيها لبريخت كما كان فى تلك الأونة! فبريخت كان يتمتع بموهبة جذب الآخرين، والنساء اللواتى انسحرن به

ظللن وفيات له، حتى بعد انقطاع العلاقة بينه وبينهن. وكان بريخت قد أنجب بالفعل صبيًا صغيراً، من فتاة حسناء من أوغسبورغ. وهو منذ تلك السنوات، كان شيئاً كالبطل بالنسبة إلى رفاقه، ويذكر مونسترر، بكثير من الحنين، أمسية أمضوها على ضفة نهر «ليك» في أوغسبورغ، هو وبريخت وعدد من الأصدقاء: «كنا جالسين على الأرض، برت وأوتو مولر وأنا. كانت السماء شديدة الارتفاع، ذات لون أزرق بهي، تحول ببطء إلى البرتقالي ثم إلى البنفسجي، وفي الأسفل، كان النهر الزجاجي حافلاً بالزبد الأبيض. ومن بعيد كانت تطل صورة المدينة المظلمة، بما فيها من أبراج وحمامات. كان العشب رطباً مورداً وكان بريخت يغنى».

كان الرجال الثلاثة يحملون بنهر «الغانج». وبين الحين والحين كان بريخت يكتب. ولقد كتب بين ١٩١٩ و ١٩٢١، مقالات في النقد المسرحي لصحيفة راديكالية تصدر في أوغسبورغ، هي صحيفة «فولكسفييل»، لسان حال الحزب الاشتراكي المستقل. يومها سببت له تعليقاته الحادة والمباشرة والفجة الكثير من العداوات. أما ملاحظاته اللاذعة حول قيمة المسرح البلدي، وإلحاحه على ضرورة تقديم مسرحيات لها قيمة اجتماعية وثقافية والقيام بإخراجها، فقد جعلت موظفي «مسرح الدولة» في عداد خصومه. ولقد رد عليهم بصلابته المعتادة، قائلاً إن أولئك الأشخاص يفتقرون إلى المخيلة، ولا يعرفون كيف ينبغي عليهم استخدام الممثلين، أما الباقي فيقوم به البخل، ونقص العتاد التقني، ولا سيما انتهازية المدراء الفنيين وحيائهم. لكنه في الوقت نفسه أثنى على واحد من هؤلاء المدراء هو هرمان مرتس، الذي سرعان ما وجد نفسه مرغماً على ترك المسرح، كذلك تحدث بشكل إيجابي عن آراء بعض الممثلين، لقد كان بريخت بلا رحمة إزاء نزعة «الكيتش»^(*) التي كان يرى مسطرة منها في مسرحية «هايدلبرغ العجوز» التي نعتها بـ «هذه المسرحية القذرة». ولم يكن بريخت قد صار، في تلك الآونة، راديكالياً صلباً. بل كان معجباً بمأساة هاويتمان «روز برند»... مثلاً، وكان يقول عنها:

(*) كلمة غير قابلة للترجمة العربية، وتعني الفنون المبتذلة القبيحة التي تسميها بعض الأوساط «الفنون الشعبية» عن غير حق (المترجم).

«إنها تصور بؤسنا.. وإنها لمسرحية ثورية». لكنه كان بالفعل قد بدأ يحكم على الأعمال الكلاسيكية على ضوء الحاضر، فقال، متحدثاً عن تقديم مسرحية «دون كارلوس» لشيللر: «إن الله يعلم ما إذا كنت قد أحببت (دون كارلوس) منذ الأزل، لكنى فى هذه الأيام، أقرأ كتاب «الأدغال» لإبتون سنكلر، وهو عبارة عن حكاية عامل دفع إلى الموت جوعاً فى مسالخ شيكاغو (...) لقد واثت هذا الرجل يوماً، رؤيا صغيرة عما يمكن أن تكونه الحرية، فضرب بالمطرقه. إننى أعلم أن لاعلاقة بين حريته، وحرية دون كارلوس، لكن لم يعد فى وسعى أن أنظر إلى عبودية دون كارلوس بجدية (...) إذن، اذهبوا وشاهدوا دون كارلوس (...) لكن اقرأوا، بالمناسبة، «أدغال» إبتون سنكلير».

لقد كان ميله إلى كل ماهو ملموس يدفع به إلى التمرد على المسرح التعبيرى. وكان يرى فى مسرحية تولر «التغيير» «نوعاً من الصحافة فى أحسن الأحوال. فهى ملأى بالرؤى المسطحة التى يمكن نسيانها فوراً. وفيها يبقى الكون على حاله. وينظر إلى الإنسان بوصفه شيئاً، دعوة وليس إنساناً. الإنسان فيها مجرد، والإنسانية بالمفرد».

أما الكاتب الذى كان يحترمه أكثر من غيره فى تلك الأونة فكان جورج كايزر. وكان يتساءل: «أين ترانا سنعثر على ملهاة سياسية جدية؟ إن أسس مجتمعنا البرجوازى بالكاد قد ظهرت، وثمة مجالات إنسانية مهمة بحاجة إلى من يكتشفها. فحيلة هؤلاء الناس تبدو وكأنها قد تجمدت. والابتكار استنفد نفسه. ولم يبق لديهم مايكفيهم حتى لاختراع ياقات جديدة!».

لقد كان هناك نقاد آخرون، أكثر تجربة منه، لم يتوانوا عن مشاطرته رأيه فى المسرح المعاصر. فهيربرت جرنغ يصف الكتابة التى اعترته بعد أن شاهد مسرحية راسين «فيدرا» فى اقتباس شيللر، ثم شاهد بعد فترة فى أمسية قاتلة من أمسيات تشرين الثانى ١٩١٨ (أى فى فترة الانتفاضات الثورية) مسرحية «تاجر البندقية» كما أخرجها رينهاردت: «لقد أكدت لى تلك الأمسية الكثيبة قناعتى بأن أساليب رينهاردت التعبيرية صارت بائدة، وأن ذلك الاستعراض العقيم للمعلومات التقنية والكياسة لم يعد بوسعه خدمة المسرح».

وكان جرنج يتساءل عن العلاقة بين تلك العروض والأحداث الجسام التي تجرى في الخارج.

هل كان بريخت على استعداد لرمى قفازه؟ لقد كان على يقين من هذا. ويورد مونسترر تصريحاً أدلى به بريخت في العام ١٩١٧ ويقول فيه: «إنني قادر على الكتابة. إنني قادر على كتابة مسرحيات أفضل من مسرحيات هيبيل وأكثر جنوناً من مسرحيات ويدكند».

وإذا حكمنا على الأمر من خلال أولى محاولاته الدرامية التي كتبها في الجمنان مثل «التوراة»، التي نشرت في مجلة المدرسة (وفيها نرى بروتستانتياً هولندياً عجوزاً يفضل الموت على التخلي عن دينه)، سنجد أن الطريق التي كان عليه أن يقطعها، كانت لاتزال طويلة. غير أن تطوره كان سريعاً. فسواء أكان مستعداً أم لم يكن هانحن نراه ينطلق، بمسرحيتين، مهاجماً كبار كتاب المسرح في عصره: فريتس فون أونروه، ورينهارد غورنغ، وفالتر هانسنكلير، وتصريحاتهم السلمية كما هاجم فرانتس فرفل وكارل تسوكماير، ومذهبهما الما - بعد - رومانطيقى، واندفاعاتهما الفاوستية، وهاجم التعبيريين من أمثال تولر وجورج كايزر وفردريك وولف الشاب؛ وأخيراً أولئك الذين شاءوا كما فعل هانس جوست، إعادة الاعتبار لعظمة الماضي الألماني مقترحين قيام جماعة شعبية يقودها «عاهل زعيم».

لقد كان عمل الآخرين ينشط على الدوام لدى بريخت توجهاته الإبداعية الأصلية. فأول عمل مسرحي مهم له، مسرحية «بعل»، استوحاها من مسرحية هانس جوست «الوحيد». وكان جوست مؤلفاً شاباً ذا موهبة، ولم يكن من العسير عليه التحول من العدمية الفردية إلى النازية. ولسوف يكتب ذات يوم مسرحية في تمجيد الهتلرية ويشغل مكانة مرموقة في المراتبية الثقافية النازية، قبل أن يصبح رئيس «غرفة الآداب في الرايخ». وكان في بداية عمله الأدبي قد غاص في ماضى ألمانيا الرومانطيقى وأبدى شوفينية عنيفة. كان بريخت يراه وعمله ثقلي الظل. ولقد عمد خلال درس يلقيه أرثر كوتشر في ميونيخ، إلى السخرية من إحدى روايات جوست - وكذلك من إحدى

مسرحيات رينهارد غورنغ «معركة بحرية» - مما أدهش أستاذة وأغاضه غيضاً شديداً، بحيث عمد هذا الأخير إلى الرد عليه معلناً أن بريخت لا يتمتع بأية موهبة أدبية متسانلا عن تراه يعتقد نفسه.

تحدث مسرحية جوست «الوحيد» بثناء عن شاعر تعس من المدرسة الرومانطيقية، هوكريستيان غرابه (١٨٠١-١٨٣٦)، معاصر هانيرش هاينى وخصمه، وكان كاتباً ذا موهبة يكره الكثير من الأشياء ومن البشر. وكان مغالياً فى وطنيته وعذائه للسامية ولقد عاش حياة بائسة ومات مجنوناً. ومسرحية جوست التى حملت عنواناً ثانوياً هو «اندحار الإنسان»، قدمت فى قاعة «كامرشبيل» فى ميونيخ فى آذار ١٩١٨. وكانت المسرحية بالنسبة إلى بريخت مجرد القليل الذى أشعل البارود. ولم يكن بريخت ليرتاح إلا حين كان فى إمكانه أن يحيك، بالعدوانية التى كانت تميزه، تنويعات حول نموذج ما. حول، أو ضد كما كانت الحالة هذه المرة. قصورة الشاعر، كما وصفه جوست، بثنائه المميز - وهو ثناء مثالى إلى حد الإفراط، ينحو باتجاه عبادة الذهن، وثرثار ومتصافر، - تلك الصورة لم يكن من شأنها، بين يدى بريخت إلا أن تنقلب. صحيح أن بريخت كان يشاطر غرابه بعض مواقفه الفوضوية، ورعبه البرجوازي، لكنه أبدى تمرداً ضد ذلك الاتجاه نحو اللانهاية ونحو المستحيل الذى طبع على الدوام تلك السمة من سمات الرومانطيقية. فهو بدوره، سيكتب واصفاً هزيمة شاعر، لكن كتابته ستكون تمجيذاً للهزيمة، وقصده ليس الانطلاق فى مهاجمة السماء، بل استيعاب الأرض بكل ما فيها من أساسى وملموس وفاحش.

من بين الأشكال الثلاثة المتكاملة التى كتبت بها المسرحية (وأخرها لم ينجز إلا فى العام ١٩٢٦)، نجد أن الأولى، التى كتبت فى العام ١٩١٨ هى الأكثر امتلاء بإشارات السيرة الذاتية: ف «بعل» ناقد مسرح يتعاون مع صحيفة محترمة ويثير اشمئزاز كل الناس بمقالاته (مثلما كان يفعل بريخت نفسه). وهو على شاكلة رديفه فى مسرحية جوست، مصاب بألم سيئة تتوسل إليه أن يعود إلى التقليدية. والواقع أن هاتين السمتين قد زالتا فى الكتابة التى وضعها بريخت للمسرحية ونشرها فى العام ١٩١٩. ففى هذه المرة يكون بعل إنساناً وحيداً حقاً.

«بعل» هى قصائد يريخت وقد تحولت إلى نشيد يمجد العودة إلى الطبيعة وإلى حشائشها الأولى وإلى وجودها الحيوانى. فإن يكن هناك شىء اسمه الأبدية، فإن هذه الأبدية لا تكون إلا فى انتصار «الحاضر». يتسكع بعل فى عالم مسكون بالكائنات الحية وبالعالم، بالبرجوازيين وبالسارقين، بالمقتلعين، وبالعاشقين والعاشقات، يتسكع فى عالم ملئ بالأهواء والرغبات الغريزية والبدائية - الجوع والعطش والجسد والجنس - حيث يعرف الكائن الإنسانى، ودون أن يضطر حتى إلى التفكير، بأنه هو أيضاً سيصبح غداً، قطعة من التراب من الشجر من النبات أو من الحيوان، وأنه سوف يهلك ويتفكك ويعيش دورة وجود أخرى، بعل هو شاعر الخصب الطبيعى؛ فهو يبذر نفسه كما يبذر الآخرون، يستهلك ويستهلك لكنه لا يكتفى أبداً. يغنى أمام الجمهور لكن ليس من أجل الربح، إذ ليس ثمة ربح مادى يساوى قرشاً من النحاس. وتحضر مدينة أوغسبورغ بشكل مكثف فى هذه المسرحية، تماماً كما هى حاضرة فى القصائد: يحضر نهر «ليك»، والقنادق والحانات والبرارى والغابات. ولقد كتب بريخت هذه المسرحية على قطعة من الورق مطوية أربع طويات، فيما كان يترزه عبر القنوات قريباً من بيته. «لقد كتبت خليطاً من الكلمات تماماً كما لو أنني كنت أحضر كوكتيل مشروبات؛ مشاهد بأسرها صغتها من مصطلحات تستشعر بشكل حسى، ومن مادة ومن لون متحدين».

فى المسرحية يعبر بعل، الشاعر، الذى يحمل اسم إله الطبيعة الفينيقي (الذى لعنه الإسرائيليون بسبب تصرفاته الحسية)، يعبر واحداً وعشرين مشهداً كالمثاهة، وهو كإنسان - حيوان تواق للتجارب، يلتقطها أنى وجدها، غير خائف لا من الموت ولا من الحياة، ظاهراً كرسول مذهب حيوانى وعدمية كونية. وفى المسرحية مزمر داعر يعطيها لهجتها. إزاء رومانطيقية جوست، يلجأ بريخت إلى المذهب الطبيعى، وإزاء أخلاقية جوست ذات البعد الروحى، يلجأ بريخت إلى أخلاقية الإنسان الطبيعى «بوصفه حيواناً أفضل قليلاً من الحيوانات الأخرى. وبعل، فى لا إنسانيته الشبقية والسحرية، وفى احتقاره للأخلاق الرسمية، يمارس وحسب، مايفضل العالم البرجوازى إخفاءه. والحقيقة أن هذه المسرحية هى، كما يقول موشخ، عن حق «أسطورة الجسد».

إن ثمة الكثير من المترادفات، (التهكمية أحياناً) بين عمل بريخت وعمل جونست؛ الفتيات المغرر بهن والانتحار والعلاقات الجنسية الشاذة مع إيكارت (والأسماء هي نفسها في المسرحيتين) والسهولة التي بها يضحي البطلان بالصدقة على مذبح النزوات والشهوات.

بيد أن مسرحية بريخت هي نشيد للتحلل. في لحظة ما، يقول بعل: «إن التفكك يصل إلينا والديدان تغنى وتمجد نفسه». أما الأنشودة التي يؤلفها في لحظة توبة لعشيقته الغارقة، فتروى: «لقد حدث أن الله نسيها قليلاً قليلاً: وجهها، يديها حتى انتهى إلى شعرها وحتى صارت جيفة بين الكثير من الجيف». إنها قصيدة نهمة إلى النسيان، قصيدة عالم «بيدو، وسط ضوء عذب، وكأنه براز إله». وهى نشيد للغربة: «أه أنتم أيها المطرودون من الجنة ومن الجحيم، أنتم أيها القتل الذين حلت بكم آلام كثيرة، لم تراكم لاتبقون في بطن أمهاتكم حيث المكان هادئ وحيث كان بوسعكم أن تناموا؟» وحين يموت بعل يموت تماماً كما عاش، مثل حيوان: مهجوراً في كوخ لحام، وحيداً كما كان طوال حياته.

كان بريخت يزعم أنه قد كان لبعل نموذج إنسانى حقيقى فى شخص يدعى جوزيف ك. من أوغسبورغ ارتكب الكثير من المعاصى وأغوى الكثير من النساء، واغتال صديقاً له، لكنه مع هذا كان يمارس سحراً جاذباً. وتبعاً لكل الاحتمالات من الواضح أن العلاقة بين فرلان ورامبو هي التي لوئت علاقة بعل بإيكارت. أما لغة بريخت فى هذه المسرحية فهي غالباً ماتبدو مستنبطة من لغة «إشراقات» و «موسم فى الجحيم». وقصائد يوهان بيكر وجورج هايم التي وردت فى المسرحية، تسخر من التعبيرية، هذا بينما مجدت رومانطقية جوست الموسيقى وتبجيلة لبيتوفن، بفضل الاستخدام المكثف للآزمات الموسيقية المستعارة من «ترستان وإيزولت» تشدد بشكل تهكمى على غراميات بعل غير الموعلة فى رومانطقيتها، بالطبع.

لقد شور بريخت اللغة الشعرية، مخضعاً وحشيتها، ومهدئاً من سمتها الداعرة. فلم يسبق أبداً أن سمع على الخشبة الألمانية شيئاً يمكن مقارنته مع «بعل».

فلقد امتلأت المسرحية باللهجة الشعبية المستقاة من الأسواق والمعارض، والخارجة مباشرة «من أفواه الناس، لكنها أنت هنا مختلطة بلغة التوراة اللوثرية، ومحمطة على طريقة بوختر؛ وكل هذا كان مدموغاً دون ريب بطابع بريختي. أما القصيدة التي يروي بيتر سوهير كامب أنه قد سمع مؤلفها يغنيها بمصاحبة قيثارته فهي قصيدة «كورس بعل الكبير».

«عندما ترعرع بعل في حضان أمه/ كانت السماء كبيرة كبيرة هادئة وشاحبة/ وكانت شابة وعارضة وغريبة غريبة/ تماماً كما أحبها بعل حين ظهر إلى الوجود./ نظر بعل إلى العلا فرأى أسمن الصقور/ ترقب من السماء جيئة بعل./ أحياناً ادعى الموت فحط صقر هابطاً/ وعلى هذا النحو أكل بعل الصامت صقراً في وجبة العشاء.../ وحين شد البطن الأسود بعلا إلى الأسفل، ماتراه كان العالم بالنسبة إلى بعل!/ كان بعل يمتلك السماء/ تحت جفنيه/ ثم حين مات كان لا يزال يملك السماء، يملكها بما يكفي».

أما الدعارة، التي تم تناولها بكياسة فقد وصلت إلى ذروتها في «نشيد أورج»: «قال لي أورج: إن أغلى الأمكنة بالنسبة إليه فوق الأرض ليس قبر أمه وأبيه/ وليس غرفة الاعتراف ولا سرير العاهرة (...)/ قال لي أورج: إن أغلى الأماكن على الأرض بالنسبة إليه هي الأماكن دائماً».

وبالتعارض مع هذه القصيدة، تأتي شاعرية مشهد رائع في المسرحية يضم قصيدة «الموت في الغابة»:

«مات رجل في غابة الأزل،/ وهناك أحاطته العاصفة والنهر بالضجيج./ مات مثل حيوان محاصر بالجزور./ مشرباً نحو التسع، أعلى من الغابة./ هناك حيث كانت العاصفة تعصف منذ أيام».

ربما كانت هذه القصيدة هي التي كان بريخت يخبئها في جيبه حين التقى بـ فوختفانغر. ولم تعرض هذه المسرحية إلا بعد مسرحية «سبارتاكوس» التي عاد وأطلق عليها اسم «طبول في الليل».

«إنها كابوس ملء بالإمكانات»: ذلكم ما رآه فى «بعل»، وعن حق، ألفرد كير، الذى كان بالنسبة إلى بريخت عدواً أبدياً. بعد ذلك بسنوات، وحين نشر أعماله الكاملة، أعاد المؤلف النظر فى المسرحية على ضوء ماركسيته. وأقر بأنها تحمل شيئاً من الصعوبة بالنسبة إلى أولئك الذين لم يسبق لهم أن تدربوا على منهج التفكير الديالكتيكي. إذ من شأن هؤلاء ألا يروا فيها سوى تمجيد للأنثى، ويقول بريخت إن مالدينا هنا فى الواقع هو الأنثى العام، بالتعارض مع عالم لا يعترف بالإنتاجية إلا حين تكون قابلة للاستغلال وليس فقط للاستعمال. «إن فن عيش بعل، يتقاسم مصير كل الفنون فى النظام الرأسمالى: بمعنى أنه عرضة للهجوم. بعل كائن غير اجتماعى، لكن فى مجتمع غير اجتماعى».

برلين ١٩٢١ - ١٩٢٢ « طبول فى الليل »

كانت برلين مدينة المسارح، وعرفت كيف تجذب بريخت، ففيها كان المؤلفون والمخرجون الحديثون، وفيها كان النقاد ذوو النفوذ: ألفرد كير، وجوليوس باب وهربرت جرنغ، وفيها كان المدراء الفنيون من أمثال ماكس رينهاردت ولوبولد جسنر، وفيليكس هولندر، وأرفن بسكاتور، وإريك أنغل، والممثلون والممثلات الأكثر شهرة: ألكسندر مويسى، ألبرت باسрман أغنس شتراوب، فرنر كراوس، ألكسندر كراناك، إميل جاننغ، إيمانويل ريخر وغيرهم. وكانت برلين أيضاً، بسلطانها العمال، مدينة الانفجارات والقلقل الاجتماعية، وكانت أخيراً مركزاً ثقافياً ديناميكياً، على الرغم من تهم هندستها وخلوها من السمات.

منذ العام ١٩٢١، كان بريخت يقوم برحلات منتظمة إلى برلين وأخيراً قرر فى العام ١٩٢٤ أن يقيم فيها. فى تلك المدينة التى كانت نسبة عالية من سكانها تعيش عيش البؤس، ولا تملك شروى نكير، عرف بريخت الجوع بدوره، كما عرف أهمية القرش المدخر وهو يقطع مسافات على قدميه بدلا من أن يركب الباص، كما عرف أهمية قطعة الخبز الإضافية المسروقة من مقهى. لكن هكذا كان يعيش فى ذلك الزمن عدد كبير من الكتاب والفنانين، بحيث إن أحداً لم يكن يتكبر على طبق الحساء الذى تقدمه البلدية مجاناً. وبريخت لم يكن يفتقر إلى الخبرة المسرحية، فلقد سبق له أن مارس فى ميونيخ وظائف الكاتب المسرحى (مؤلفاً درامياً، مقتبساً وقارئاً) وذلك فى مسرح الكامر شبيل تحت إدارة أوتو فالكنبرغ.

بسرعة عثر صاحبنا لنفسه على مسكن فى برلين كما أقام عدداً من الصداقات. وفى بداية العام ١٩٢٢ التقاه كاتب شاب هو أرنولت برونن الذى كان قد سبق له أن اشتهر بوصفه أحد أقطاب التعبيرية، لكنه لم يكن بعد قد صار مفكراً سياسياً، التقى به للمرة الأولى لدى الكاتب أوتوزارك: «سمعت شخصاً يعزف على القيثارة فى غرفة مجاورة ويدمدم أغنية بصوت قاس وحاد يقول فيها: «كانت بيضاء بيضاء، أتية من السماء العالية/ وربما كانت حبات الخوخ لاتزال أزهاراً»، نظرت إلى المغنى: كان شاباً فى الرابعة والعشرين، نحيلاً ذا خدين غير حليقين، وعينين حادتين، وشعر أسود قصير يتهدل خصلاً فوق جبينه... وكانت له أذنان ملحوظتان ويضع على عينيه نظارات رخيصة إطارها من فولاذ، تعلو أنفاً مديباً ورفيعاً، كان فمه رهيقاً للغاية ويبدو حالماً كما تقول عيناه. كنت قد وصلت لتوى فراودنى شعور بأننى أعرفه من قبل. فى صدر ذلك الرجل الصغير الذى لا معنى له كان قلب زمننا كله ينبض... «اجعلوا من هذا الرجل صديقاً لى»، توسلت لمضيفى أوتوزارك، فأخذنى بيدي متجهاً بى نحو المغنى قائلاً: أجل أجل يا أرنولت برونن هذا هو برت بريخت».

كانت تلك بداية صداقة طويلة مع برونن الذى يعد انتفاضة تعبيرية وافته فى شبابه، ويعد عبادته لنييتشه وستيفان جورج، وقع مباشرة بين ذراعى هتلر، وشغل مركزاً ذا نفوذ فى النظام النازى لكنه بعد ذلك تحول إلى النضال ضد النازية وإلى الشيوعية.

لكن كيف كانت النسوة ينظرن إلى بريخت؟ هاكم صورة للكاتب رسمتها لوت إيستر: «كان بريخت فى ذلك الحين صبيّاً كبيراً حياً وفخوراً فى آن معاً، يعتمر فيه ذلك الحياء الذى غالباً ماينظر إليه البرجوازي الطيب على أنه كبرياء. كان نحيلاً، منحنيّاً بعض الشيء، ويبدو وكأنه يعوم داخل ثياب واسعة عليه. كانت له حركات مفاجئة ومهترزة تشبه حركات كلب صغير جائع. أما ما أدهشنى فيه قبل أى شىء آخر فكانت يداه الجميلتان، بأصابعهما الطويلة والحساسة، وعيناه الغريبتان والعميقتان والحادتان فى آن معاً. أما جبهته القابعة تحت خصلات شعر غير متساوية الطول فكانت جلية.

كان فى تلك الآونة قد بدأ يعتمر قبعته الخالدة الشبيهة بقبعات فتيان الأحياء، وكان ينزلها فوق رأسه عميقاً، كذلك كان يرتدى سترة من الجلد الكالنج ويضع فى فمه سيجاراً هائل الحجم. بدا لى مشابهاً لقصائده: لؤم ضار تطبعه كآبة الشريد، ذلك اللؤم الذى كان يزعج الكثير من الناس للوهلة الأولى. كان يحب أن يعتبره الناس قاسياً، ولقد جعل له عناده الكثير من الأعداء. ومع هذا كان بوسعه أن يحوز على قسط كبير من السحر حين يشاء. وذاك الذى كان يقول طوعاً «أنتم ترون فى رجال لا يمكن الاعتماد عليه» كان بإمكانه أن يكون بالنسبة إلى البعض منا صديقاً يمكن الاعتماد عليه دون موارد»^(١).

ومارى لويز فليسر المؤلفة الدرامية والروائية ذات الموهبة، عرفته معرفة حميمة خلال سنواته الأولى، مما جعلها تقدم لنا عنه، فى كتاب حديث يحمل سيرتها الذاتية بعنوان «الطليعة»، صورة أكثر إبهاماً وتعقيداً، لكنها مفصلة وأكثر صدقاً بالتأكيد. فى تلك الصورة يبرز بريخت الشاب أمامنا على شاكلة بعل، ساحراً ومثيراً للاشمئزاز فى أن معاً، مرعياً فى عزيمته، لانتقصه التجارب، ومحاطاً بقوة ظاهرة: لكنها، أى تلك القوة لم تكن أكثر من عملية ابتعاد أسطورية تخفى عواصف هوجاء تعتمل فى داخله. عصفوراً عابراً، يوقظ الحب لدى النساء اللواتى لهن من الجرأة ما يجعلهن قادرات على التماس معه، فكان يلهيهن، وينتزعهن من عاداتهن، ويغيرهن.

غير أن أشخاصاً أقل ميلاً له كانوا يرونه فى صورة مختلفة. فالصحافى فيلى هاس، يكتب مستعيناً بذاكرته ليروى لنا لقاء له مع بريخت فى شوارع برلين: «كان هذا الأثير يرتدى سترته الجلدية العتيقة التى كانت تجعله شبيهاً بـ «مفوض سياسى تستخدمه وكالة دعاية سوفيتية غامضة». غير أن تلك السترة كانت تخفى، كما يقول هاس واثقاً، «قميصاً من الحرير غالى الثمن لا يمكن أولئك الذين لا يحصلون على دخل مريح الحصول عليه». كان رأسه حليقاً مثل «أحد سجناء سنغ

(١) لوت إيسنر «حول محاكمة أوبرا القروش الثلاثة»، فى مجلة «أوروبا» ٣٥ (١٩٥٧).

سنغ أو مثل مجند شاب... وآه لتلك النظارات ذات الإطار الفولاذي، لكنه كان يجعلنا نتذكر معلم مدرسة ينص قطعة إملاء بصوت حاد وبطء وعاطفى بعض الشيء»^(١).
وواضح أن هاس لم يكن يحب بريخت.

على أى حال من المؤكد أن سنوات بريخت الأولى فى برلين لم تكن سنوات رخاء. بل ولقد ساءت أحواله فى ربيع العام ١٩٢٢ إلى درجة أن أصدقاءه اضطروا لنقله إلى المستشفى الخيري. وعن تلك الفترة قال بريخت لهربرت جيرنغ: «كانت تغذيتي سيئة. أما ماكان أرنولت بروتن يكسبه من عمله بوصفه مستخدماً فلم يكن يكفى لإعاشتنا نحن الاثنين. كنت قد رأيت النور قبل ذلك بأربع وعشرين عاماً، ومع هذا لم أكن سوى جلد على عظم».

صار برونن وبريخت صديقين صدوقين. وخططا للتعاون فى عدة مشاريع. كان بريخت يزعم أنه الوحيد القادر على إخراج مسرحية برنن «قتل الأب» التى عادت ومثلت فى «دويتش تياتر» فى برلين. وكما ذكرنا أعلاه كانت الموضوعات الرئيسية فى تلك المسألة البركانية، قتل الأب وغرام المحارم، و«الحرية الفردية». يومها لعب الدورين الرئيسيين فى تلك المسرحية ممثلان استثنائيان هما هاينرش جورج وأغنس شتراوب. يومها لم يكن بريخت يحترم لا سمعة الناس ولا التقاليد المسرحية، غير أن هرطقته لم تكن تلق على الدوام استقبالا حسناً. فلم تلبث الصعوبات أن ظهرت. ويصف برونن أحد فصول ذلك الوضع على النحو التالى: «هناك فى كل عظمة أسلوبها التعبيري، كانت تقف الممثلة الرائعة أغنس شتراوب إلى جانب الممثل هاينرش جورج، ونحيل أوغسبورغ الصغير. وفجأة بدأ يقول لها بعبارات جافة ومحددة، بأن كل ماكانا يفعلانه إنما هو من قبيل الابتذال. كان انفجاراً رهيباً. وكفض المخرج سيلر نحوى ضاماً قبضتيه... وأنا، إذ كنت جالساً إلى جانب بريخت فى الصالة المعتمة والخالية بدأت أرتجف فيما كان جورج، الذى كانت تلك السنوات تشهد ذروة مجده،

(١) فيلى هاس «برت بريخت» ص ٥

يندد بالنص الذى كتبته. لقد فتت بريخت الممثل والممثلة تفتيتاً وحصل ماكان يجب أن يحصل. رمى جورج بالسيناريو حتى الصف الخامس من مقاعد الصلاة. وخرجت أغنس غارقة فى دموعها. التفت إلى بريخت وهنأتى بعبارات صاخبة، كما كان من عادته أن يفعل حين كان يريد إخفاء سروره وقال: على أى حال، مع أشخاص من هذا النوع لن يكون بإمكانك الوصول إلى أى شىء».

فى نهاية الأمر أكمل برتولد فيرتل العمل ومثلت المسرحية ولو مع شىء من التأخير، وحققت نجاحاً هائلاً. أما آخر عبارات مسرحية «قتل الأب»، فريما ساعدت القارئ على فهم مناخ ذلك العصر الملتهب، بشكل أفضل. كان الابن قد قتل أباه وضاجع أمه. فتسأله الأم، أى السيدة فيسيل قائلة: «تعال إلى.. أواه.. تعال إلى» فيجيبها الابن فالتز بقوله: «لقد سنمك/ سنمت كل شىء/ ادفنى زوجك. لقد تقدمت فى السن/ أما أنا فلا أزال شاباً./ أنا لا أعرفك./ إننى حر./ لاشىء يقف فى مواجهتى ولا إلى جانبى/ ولا حتى فوقى/ إن أبى قد مات./ أيتها السماء! ها أنا أندفع نحوك. ها أنا أطيّر/ كما هو يهرب يرتجف يشكو يهتز./ عالياً عالياً/ يغوص ينبثق، يتفجر، يطير./ عالياً عالياً/ أنا.../ أفتتح مثل زهرة...».

غير أن برونن وبريخت، دون أن يجعلوا ذلك الحادث يعيقهما، قررا أن ينتجا معاً فيلماً مقتبساً من المسرحية. ومن جديد، حدثت اختلافات، وعاد برونن إلى شئونه دون أن يغضب. ترى أية تجربة هائلة تلك التى كانت ستمخض عن «قتل الأب» من إخراج بريخت!

على أى حال لم تكن حياة بريخت حياة رتيبة. فالحال أنه كان قد أغرم بماريان زوف، شقيقة أحد أصدقائه الكتاب. هذا بالإضافة إلى أن «طبول فى الليل» كانت فى طريقها لتقدم فى «الكامير شيبيل» فى ميونيخ.

ولكى يضمن لنفسه على الأقل ناقداً مناصراً، طلب بريخت من هريبرت جيرنغ، الذى كان قد سبق له أن تحدث عنه بعبارات مادية، طلب إليه أن يأتى إلى ميونيخ. وكان جيرنغ فى ذلك الحين الناقد ذا النفوذ العامل فى صحيفة «بورصن كورير»

البرلينية . فكتب له بريخت يقول: «إننى أعرف جيداً ما أنا طالبه منك، لكن الحدث مهم جداً بالنسبة إلى. فمنذ كفت برلين عن محاولة تقديم تجارب مهمة، صار من الصعب جداً الحصول على ناقد جيد فى اللحظة التى تحتاج فيها مثل هذا الناقد».

قبل جيرنغ، وحلت ليلة الافتتاح التى يصفها هانز أوتو مونسترر، صديق بريخت الحميم، على النحو التالى: «الجمعة ٢٩ أيلول... أعلن المسرح عن امتلاء مقاعده. كنا جميعاً فى غاية العصبية، واستغرق الستار زمناً قبل أن يرتفع. همس لى بريخت، وهو فى غاية التأثر، بأن نقاد برلين، ولاسيما جرنغ، قد وصلوا. وكانت عائلة بريخت كلها موجودة: الأب، الشقيق فالتر، المريبة روكرت وبابى (إحدى صديقات بريخت). واعتقد الناس بأنى شقيق بريخت... أخيراً ارتفع الستار، وأخذ الحظ السيئ يمارس لعبته على حسابنا! كانت التمارين جيدة، لكن تقديم الحلقة الأولى كان فى غاية السوء.. وهذا نحس معروف عادة، يحصل فى كثير من الحالات.. وهماو الآن يتأكد. فكل ماكان يسير سيراً حسناً بعد الظهر، خلال التجربة الأخيرة، فسد الآن. ومع هذا حققت المسرحية نجاحاً كبيراً، بفضل قوتها الأصلية، ويفضل لغة بريخت، لغة لم تكن قد سمعت على خشبات الألمانية منذ سنوات طويلة. ولقد كان علينا بالتالى أن ننتظر يومين آخرين ونحن بالغو القلق، وذلك لأن الصحف لم تكن تصدر يوم الاثنين»^(١).

ولم يخيب هربرت جرنغ أمل المؤلف الشاب. ففى مقال يحلم بمثله كل مبتدئ أثنى الناقد فى «بورصن كورير» على بريخت بحماس شديد قائلاً: «شاعر فى الرابعة والعشرين من العمر، هو برت بريخت، أحدث أمس تغييراً فى هيكليّة الأدب الألمانى. فمعه انبثق أسلوب جديد، ورنّة جديدة، ورؤية جديدة.. شخصياته باهرة الضوء.. وهو بنفسه يستشعر الفوضى والكابوس والعفن المستشري فى زماننا.. مع بريخت نجد أن الكائن البشرى فى عريه هو الذى يتكلم، لكن بلغة لم يسبق لنا أن سمعناها منذ سنوات. ولقد تأكدنا، ما إن سمعنا أولى حوارات المسرحية، بأن التراجيديا قد ولدت. والحقيقة أننا لم نكن قد خبرنا تجارب من هذا النوع.. منذ أيام ويدكند».

(١) هـ. و. مونسترر، «برت بريخت، ذكريات، السنين ١٩١٧ - ١٩٢٢».

ويضيف: «لقد أسدى أوتو فالكنبرغ و «كامرشيل» ميونخ، في تقديمهما لمسرحية برت بريخت هذه، من الخدمات للمسرح الألماني، أكثر مما فعلت كل الخشبات الألمانية مجتمعة خلال السنوات الأخيرة».

وقال جوليوس باب، وهو ناقد لا يقل نفوذاً عن جرنغ إن في تلك المسرحية «طاقة تثير الرعشة، وحافلة بالتحليق الغنائي.. إنها الصرخة الوحشية لحنجرة مغطاة بالدماء».

أما ألفرد كير، ناقد ال «برلينر تساينونغ» الذي لم يكن مع بريخت على وفاق والذي كان قد قال عن «بعل» بأنها «كابوس مليء بالإمكانيات»، فقد رأى أن «طبول في الليل» (التي كان بريخت قد بعث له بنسخة منها) «تشهد على موهبة بيعة»، لكنها ليست «أصلية حقاً، على الرغم من جدتها الطبيعية» إنها تقل قيمة عن مسرحيات تولر، وتشبه أعمال جورج كايزر إلى حد ما. أما بريخت فإنه يبقى «أملاً».

ومهما قال النقاد عن تلك المسرحية، فإن هذا لا يمنع من أن بريخت قد عرف كيف يلتفت انتباه الجميع، فلقد صار شهيراً بين ليلة وضحاها. أما صعوده السريع نحو سدة المجد، فإنه يجد صورته المثلى في نادرة يحكيها جرنغ. ففيلكس هولاندر، مدير «دويتش تياتر» الفني، هتف إلى جرنغ ذات مرة، باسم رينهاردت قائلا له. «أيها السيد جرنغ، يتوجب أن تساعدني للإمساك ببريخت الذي هو، لحد علمي، العبقرية الوحيدة على قيد الحياة حالياً». وحين تعرف بريخت على هولاندر، قال له هذا الأخير، حتى من دون أن يلقي عليه التحية: «ياسيد بريخت، من الآن وصاعداً، ستكون حفلات افتتاح مسرحياتك في الدويتش تياتر، على شاكلة ماكانت عليه حفلات افتتاح مسرحيات هاوبتمان». وأعلن على الفور عزمه على تقديم أولى مسرحيات المؤلف الشاب: «بعل» و «طبول في الليل». ويتابع جرنغ، إنه كانت هناك للأسف، وخلال إجراء التمارين، وكما كان يمكن للمرء أن يتوقع، سجلات عاصفة بين بريخت وهولاندر بصدد «طبول في الليل»، التي كان إخراجها قد أسند إلى فالكنبرغ، وفيما بعد حين أصبح هولاندر، الناقد المقروء جداً في صحيفة «أختوهر أبندبلات»، صار واحداً من أشرس خصوم بريخت، وأشدهم حدة، من بعد كير بالطبع.

ومن المؤكد أن تلك المسرحية، التي أداها أرفن فابر أداءً رائعاً فى دور أندرياس كراغلر، قد صدمت الناس فى ميونيخ، واستثارت فى آن معاً دهشة الناس وإعجابهم وانزعاجهم. فـ «طبول فى الليل» مأساة (كان بريخت يصفها بالملهأة)، وهى تصف عودة جندى. والمسرح الألمانى عرف مئات المسرحيات التى تصف مثل تلك العودة بعد العام ١٩١٤ منذ مسرحيتى تولر «التغيير» و «هنكمان» بعد الحرب العالمية الأولى، حتى مسرحيات وولفنانغ بوركرت، بعد الحرب الثانية.

تجرى أحداث مسرحية بريخت فى مناخ مفعم بالثورة، بانتفاضة السبارتاكين فى برلين. وبطلها، الجندى أندرياس كراغلر، يعود من إفريقيا بعد غياب دام أربع سنوات، وبعد أن كان الجميع قد اعتقدوه ميتاً. يعود ليكتشف أن محبوبته، أنا باليكي، قد خطبت لأحد أثرياء الحرب، وهى حامل منه الآن. لهذا يتبع كراغلر، على شكل شبح ضامر ومريض، الثرى والخطيبة، وأهل هذه الأخيرة حتى «حانة بيكاديللى» حيث كان من المفروض أن يحتفل بالخطوبة. فى الخارج يكون السبارتاكيون قد حملوا السلاح، ويحدث أن تختلط المأساة القائمة على العلاقات الشخصية، بأصوات إطلاق النار. ويتحول المأساة إلى كابوس حين يظهر كراغلر، ذو مظهر الشبح، وسط الاحتفال ليصطدم بوحشية خطيب أنا الضخم، مورك، وكذلك بانتهازية والدها الوقح. أما الخطيب فإنه يوجه للجندى هذه العبارات: «... ما الذى تريده بالتمام؟ إنك لم تعد سوى جثة! ولك رائحة الطاعون! (يسد أنفه)... هل تريد أن تقدم لك القرايين لأنك التهمت شمس إفريقيا؟ لقد اشتغلت أنا. ونالنى الضنى إلى درجة أن حذائى امتلأ بالدماء... انظر إلى يدي». ويقترح على كراغلر، بلوّم، أن يشتري له حذاءين «من أجل متحف الجيش. ها أنا أقدم أربعين ماركاً». ويقول والد أنا: «كانت الشمس حادة؟ حسناً.. إنها إفريقيا. وهذا الأمر مذكور فى كتب الجغرافيا. وأنت كنت بطلا؟ حسناً.. إنه أمر ستشير إليه كتب التاريخ. لكن ليس هناك شىء فى الكتاب الكبير. لذا سيعود البطل إلى إفريقيا، نقطة، وانتهى الأمر. أيها النادل، ارم هذا الشخص خارجاً».

لكن كراغلر يضرب مورك، ويحملة ويرميه فى الخارج قانلا: «تعالى إلى قربى يا أنا»: «لقد أراد أن يشتري لى حذاء. لقد تسلل الرذاذ الجليدى داخل جلدى، فصار أحمر أحمر وتفجر فى لهيب الشمس. إن جيوبى فارغة ولا أملك شروى نقير. أريدك.. ولست جميلاً».

فى الخارج تتتابع أصوات إطلاق النار، وتتقاطع مع صوت «نشيد الأممية» فينتفض الأب باليكي على الفور: «السيبارتاكيون! إنهم أصدقاؤك ياسيد كراغلر! أصدقاؤك القبيحون! رفاقك الصارخون فى حى الصحف، والناشرون رائحة الحريق والجريمة! إنكم حيوانات ضارية. حيوانات! حيوانات! حيوانات.. لماذا؟ إنكم تاكلون اللحم النيئ! يجب أن تبالوا!».

أما نادل المقهى، ذو الشعور الإنسانى، فيبدى عدم رضاه عن هذه الشتائم ويقول لشخصية أخرى: ما الذى يعينى فى هذا؟ فى كل مرة يشهد فيها امرؤ قباحة من هذا النوع دون حراك، تضعيع النجوم».

وتتلو هذا كله حركات غريبة: إذ إن مختلف الشخصيات تركض متعثرة فى شوارع المدينة، فيما تسرع أنا باحثة عن كراغلر الذى يكون قد هرب. وهذا الأخير، غارقاً فى يأسه، يسمع إطلاق النار ويتساءل «ربما كانوا بحاجة إلى؟» لكنه لا يتجه نحوهم، بل يدخل إلى أحد البارات مع العاهرة مارى، ويسمع صاحب النزل يغنى «حكاية الجندي الميت». أما يأس كراغلر فإن الخمرة تأتى لتزيد من حدته: «لم يعد ثمة مايكفى من الوقت من أجل الظلم. لقد أصبح العالم أكثر كهولة من أن تأتبه أيام أفضل. والويسكى يكلف أقل، أما السماوات فقد ازدهمت كلها، يا أصدقاى الأعزاء». لكن حين يقابل أنا، يشعر أنه لا يزال راغباً بها: «خطيبته، العاهرة». وهو لا ينضم إلى السيبارتاكيين: «فى داخل جلده يشعر كل واحد أن وضعه أفضل.. إننى خنزير، والخنزير يعود إلى مأواه.. كل هذه الصيحات ستتتهى غداً صباحاً، أما أنا فابتنى ساكون غداً صباحاً فى سريرى، وسوف أضاعف نفسى لكى لا أجعل سلالتي تنطفئ. إذن.. لاحتملوا نظراتكم أى قسط من الرومانطيقية أيها المرابون.. أيها الخائفون (صوت طبول)... جبناء نهمون للدماء أنتم!».

ونقرأ هنا فى التعليمات الإخراجية: «توقف ضحكته فى حلقه، لم يعد بوسعه أن يفعل شيئاً، يتأرجح، ويرمى طيلة نحو القمر الذى لم يكن سوى مصباح بسيط. يقع الطبل والقمر فى النهر، حيث لم يعد أى ماء يجرى».

والحقيقة أن هذا لم يكن يشبه ما كان يقدم على خشبة المسرح عادة .

وثمة تعليق لألفرد كانتوروفيتش، يمكننا إدراك أصالة هذه المسرحية فهو يقول: «ليس فى طبول فى الليل»، أية دعوة للإنسان، ولا أى نداء، ولا صرخات مرعبة، ولا حث على تجاوز الذات. ليس فيها يأس حاد، ولا صراع بين الأب والابن، ولا شعارات. كل ما فيها واقعية، والواقع على صورته الخام. ليس هناك إجابات جاهزة، ولا رغبات تتحقق».

لم يسبق لأية مأساة أن عبرت عن موضوعها كما فعلت مأساة بريخت هذه. ولكى نقبس هنا الصورة التى أطلقها كير، ونوسعها، نقول إن المسرحية كانت كابوساً مجسداً. كابوساً اتخذ شكلاً. فى «طبول فى الليل» بدأ بريخت على تشابه صارخ مع «فويتسيك» بوخنر، التى كتبت قبل قرن من الزمان، فـ «فويتسيك» بوخنر، وهو جندى على شاكلة «كراغلر» بريخت، يعكس اليأس المؤثر الذى يستشعره الإنسان الصغير بعد أن استلبت منه كرامته وبات عاجزاً عن التعبير. فويتسيك فقير، غير مستقر، مهان، لكنه يحمل فى داخله حكمة طبيعية وغريزية. فويتسيك هو «البطل المهزوم» الذى لم يعد لديه أى مجال للاختيار: فالطبيب العسكرى يخضعه لفحوصات «علمية»، والضابط الذى لا يتفوه بكلمات ممجوجة، لا يفهمه أبداً ويمضى وقته فى وعظه، وعشيقته تخونه. وينتهى به الأمر إلى قتلها «وفى إحدى نسخ المسرحية إلى الانتحار». فويتسيك هو قدرية اجتماعية. لكن أندرياس يتميز عنه تميزاً مهماً.

فهو قادر على الاختيار. ويختار البقاء، لاتعنى الثورة شيئاً بالنسبة إليه، كذلك لايعنيه فى شئ ذلك العالم الذى من شأنه أن يثبت عن الثورة. وهو غير قادر على تجاوز حلمه البرجوازى الصغير. وهو باختصار تجسيد للكابوس والفوضى اللذين تليها فشل ثورة ١٩١٨. وهو كذلك كابوس بريخت الشخصى. لكنه كابوس محدد بشكل واضح.

ونحن سوف ندرك نقاط التشابه بين بريخت وبوختر، بشكل أفضل، حين نصغى إلى فويتسيك يقول: «أجل أيها الضابط.. أنا لا أحمل الكثير من الخير فى داخلى.. فانت ترى أننا، نحن معشر القوم العاديين، لا نحمل الكثير من الخير فى دواخلنا، وليس لنا سوى الطبيعة. لكنى لو كنت سيداً نبيلاً، لو كانت لدى قبعة وساعة ومونوكل - لو كان بإمكانى أن أتقوه بالكلام اللبق، لصارت بى رغبة لأن أكون طيباً. إنه لأمر لذيذ أن يكون المرء طيباً، لكنى لست سوى شخص بائس».

إن لسان حال بوختر اليومى ماثل هنا، وكذلك هو ماثل، بشكل أكثر امتثالا وأكثر كمالا، لدى بريخت. وكان بريخت قد عمد بالفعل إلى الشروع بعملية نزع الرومانطيقية؛ أى إلى ممارسة مبدأ «التغريب» Distanciation الذى سيصبح أحد العناصر الرئيسية فى نظريته الدرامية. فى ميونيخ، كانت الديكورات عبارة عن ألواح حاجزة، توحى ببساطة بغرف تقوم خلفها، «بشكلها الطفولى»، مدينة برلين مشكلة من خطوط، يضيئها القمر بين الحين والآخر. وفى الصالة كانت هناك لافتات تقول: «فى داخل جلده يشعر كل واحد أن حاله أفضل» و «لاتنظروا بطريقة رومانطيقية».

أما تقديم المسرحية فى برلين فقد سبب لبريخت الكثير من الهم والقلق سلفاً. فهو لم يكن معجباً بأوتو فالكنبرغ.. بل كان يداعبه، سرّاً، توقاً لأن يخرج المسرحية بنفسه. لذا كان نادراً ما يحضر التمارين لأنه منذ اللحظة التى كان يظهر فيها، كان الاصطدام يحدث بالضرورة. وأخيراً، كانت حفلة الافتتاح فى ٢٠ كانون الأول ١٩٢٢، فى «دويتش تياتر». وكان توزيع الأدوار متميزاً، إذ من بين ممثلى المسرحية كان هناك ألكسندر كراناخ، بلاندين أبيغر، بول غراتز وهانريش جورج. لكن بريخت لم يبد

رضاه عن العمل، وكذلك كان رأى جرنغ، ومن ميونيخ، كتب بريخت لصديق له ناقد، هذه الكلمات المكتوبة: «وهكذا اغتال هولاندر «الطبول». إن لهذا الرجل فى صدره قلباً عامراً بالسواد. سيعاقبه الله حتماً.. وسيكون عقاباً غير مريح بالنسبة إليه. لكنى أنا أيضاً سأعاقبه.. وسيكون عقابى أقل راحة له أيضاً».

ويفضل نفوذ جيرنغ، نال بريخت فى العام ١٩٢٢، جائزة مهمة هى «جائزة كلايست»، التى تعطى عادة للمؤلف المسرحى الشاب الأكثر وعداً.

وكما كان الأمر بالنسبة إلى «بعل» أبدى بريخت، فيما كان فى العام ١٩٥٤ يحضر لطبعة أعماله الكاملة، عدداً من التحفظات بشأن «الطبول»:

«وحددها فكرة أن الأدب ينتمى إلى التاريخ، وأن التاريخ يجب ألا يزور، هذا إذا غرضنا الطرف عن واقع أن فكرى ومقدرتى الحالية ستكون من نون قيمة إن لم تعرف أعمالى القديمة - شرط أن يكون ثمة تحسين - ، هى التى منعنتى من إحراق أعمالى. ثم إن الإلغاء لا يكفى أبداً. لذا يجب تصحيح كل ما هو خطأ».

ولقد حدث هذه التحفظات ببريخت إلى إحداث بعض التغييرات فى «طبول فى الليل»، وذلك قصد إدخال شىء من «الإيجابية» فيها. فابتكر لغلوب صاحب المنزل، ابن أخ «هو عامل شاب يشترك فى انتفاضة تشرين الثانى ويقتل خلالها». غير أن التغييرات، حتى ولو كانت كثيرة، لم تكن لا عميقة ولا مديدة بحيث تغير جوهر المسرحية. فالمسرحية تحمل عمرها على الدوام، عمرها الذى يعود إلى بداية سنوات العشرين. ولقد أدرك بريخت هذا الأمر بنفسه:

«يبدو أن معلوماتى لم تكن كافية لتتيح لى فهم جدية الحركة البروليتارية التى اندلعت فى شتاء ١٩١٨ - ١٩١٩ (فى ألمانيا): كنت أرى وحسب أن اشتراك «بطلى» فى الانتفاضة ليس أمراً جدياً. فالبادئون بالنضال كانوا البروليتاريين، أما هو فكان المستفيد، هم، لكى يشوروا، لم يكونوا بحاجة لأن يخسروا أى شىء، أما هو فكان بالإمكان التعويض عليه. كانوا مستعدين لإذابة قضيتهم فى قضاياهم،

أما هو فقد تخلص عن قضيتهم.. كل هذا رأيته آنذاك فعلا، لكنى لم أنجح فى تصوير الثورة للمتفجر، إلا عبر عيني «بطلى» كراغلر، ثم إن الثورة نفسها كانت مغامرة رومانطيقية. يومها لم أكن قد تمكنت من تقنية التغريب، بعد».

ونذكر هنا أن ليون فوختفانغر، قد أضاف إلى «طبول فى الليل»، فصلا لاحقاً غريباً، فيه حسن مقابرى، يعود إلى العام ١٩١٩:

«لقد قدمت لى مخطوطة «سبارتاكوس» (وهو العنوان الذى كانت «طبول فى الليل» تحمله آنذاك) فى لحظة سيئة. ففى ربيع العام ١٩١٩، أقيم فى ميونيخ نظام سوفيتى. لكنه لم يستمر سوى فترة يسيرة، قبل أن يغزو الحرس الأبيض المدينة، ويقلب بيوت المثقفين رأساً على عقب. فإلى منزلى دخل الجنود، شاهرين مسدساتهم وقنابلهم، وأرغمونى على فتح مكتبى. وكان أول ما وقعت عيونهم عليه، مخطوطة «سبارتاكوس»، فى تلك الآونة، فى ميونيخ، لم يكن الناس يعاملون بأية كياسة، بل كانت الرصاصات تنطلق بسرعة. والضحايا يعدون بالآلاف، ولقد كان من شأن حكاية مخطوطة «سبارتاكوس» أن تلحق بى أذى شديداً، لو لم يكن ثمة بين الجنود طلاب من داسلدورف، سبق لهم أن شاهدوا بعض مسرحياتى، وقرأوا بعض كتبى. فأدركوا بالتالى، أن «سبارتاكوس» ليست عملاً دعاوياً ثورياً».

«فى أدغال المدن»

حتى ولو كان عرض «طببول فى الليل» قد عجز عن تأمين النجاح المأمول، فى برلين، فإن بريخت ظل على أى حال موضوع النقاش العام. أما ذهنه الذى كان لا يكف عن العمل بنشاط، فقد كانت تعتمل فى داخله مشاريع عدة: أفلام، قصص، اقتباسات، وبالطبع قصائد ومسرحيات. كان قد تخلى عن فكرة تحقيق فيلم بالاشتراك مع برونن، لكنه كان يفكر باقتباس رواية سلمى لاغرلوف الشهيرة «غوستابرلنغ» وأنجز منها فصلين بالفعل. كذلك لم يكن قد تخلى نهائياً عن فكرة تقديم مسرحية أخرى لبرونن، هى مسرحية «قيرات». وكان التاريخ يشكل بالنسبة إليه عنصراً جاذباً كذلك، لذا بدأ يبحث عن عناصر لمسرحية تاريخية. وذلك لأن ذهنه كانت قد تولدت فى داخله نية نزع الأسطورة عن البطولة والبطل التقليديين، وإعادة الاعتبار للشخصيات المنسية أو لـ «الأبطال - المضادين». وكان يفضل روما على اليونان، لذا طلب من برونن أن يجمع له وثائق حول هنيبعل، الذى كان الشخصية الرئيسية فى مسرحية كتبها كريستيان غرابه.

وكان ماكس رينهاردت قد اقترح على بريخت اقتباس تلك المسرحية لتقديم فى «غروس شاوستييلهاوس» فى برلين. وكان من شأن ذلك العمل أن يكون واحداً من الإنتاجات الضخمة العريضة على قلب المخرج الشهير يزين خلفية المسرح فيه نصب هائل الحجم لـ «مولوخ». وكان بريخت يأمل فى تحقيق ذلك العمل.. غير أن أمله خاب، لكن المقدمات المجزأة التى بقيت لنا من مرحلة إعداده، ترينا الأسلوب الذى به كان بريخت

ينوى معالجة موضوعة هنيبعل، والمناهج التى لجأ إليها وعن ذلك العمل يقول: «إن هذه الشخصية التى هى واحدة من أبرز شخصيات التاريخ، لاتزال غير معروفة لنا، إلا عن طريق أعداء هنيبعل، صاحبها، أى عن طريق الرومانيين. أعتقد أن هنيبعل كان من العرق الأسود. وإذا صدقنا المؤرخين الرومان سنجد أن ما من إنسان فى التاريخ كره روما كرهه لها. ومع هذا كانت تصرفات هنيبعل تصرفات عامل مثل كل العمال» (ولنلاحظ هنا أن بريخت كان على الدوام معجباً بالعمل المنجز بشكل جيد)، «فبين معركة ومعركة كان هنيبعل يكرس حياته للقيام باختبارات تقنية، كان يعود ويجريها فى ميدان المعركة (تماماً مثلما يفعل روكفلر، بين صفتقتين بتروليتين)، ولقد لاحظ بريخت كذلك أن هنيبعل كان قادراً على تصوير فكرة ما، لمدة ثلاثين سنة كاملة، أمام عيون شعبه. ولقد كانت تلك بداية الاهتمام الذى أبداه يوماً إزاء التاريخ، وإزاء إعادة النظر فى التاريخ، وهو ما أوحى إليه بفكرة كتابة رواية - تاريخية موضوعها يوليوس قيصر.

وكانت أموره الشخصية تشغله كذلك. فماريان زوف كانت ستنجب له طفلاً: فتزوجا وأقاما فى منزل متواضع بشارع «الأكاديمية»، فى ميونيخ. وكان الثلاثى المتحد عن كُتب، والمؤلف من كاسبار نيهير وبرونن وبريخت، يتحلق حول الكثير من المشاريع والأمال. وكانت أذهان الثلاثة تتمخض عن أفكار جديدة وعن مشاريع، دون هوادة.

كان بريخت قد اشتغل على مسرحيتين جديدتين: «فى أدغال المدن»، واقتباس لمسرحية «إدوارد الثانى» لكريستوفر مالرو. وكانت بضعة عقود قد وقعت لتمثيل «طبول...» و«بعل» اللتين لم تكونا تنتظران سوى المخرج. وكانت «إدوارد الثانى» التى تعاون فيها بريخت مع ليون فوختفانغر، قد أضحت بين يدي هاينز ليبمان، الخبير المسرحى فى «مسرح الدولة» ببرلين.

فى تلك الآونة كان نوو القمصان السمرء (النازيون) الذين يحضرون للقيام بانقلاب عسكري، يزرعون الفوضى فى برلين. وكان العداء للسامية يستشرى أكثر وأكثر، وبريخت - على الرغم من كونه غير يهودى - لم يكن ليستسيغ ماتجرى إليه

الأحداث. وكان يتحدث إلى برونن عن أولئك «الداعرين» وعن «أبناء القحبة المريعين» الذين تتشكل منهم الأعاصير الهلترية، فى رسائل تحمل التسلية والفحش فى آن معاً، لكن ماريان كانت تراها «رائعة» إلى درجة أنها توسلت لبرونن لى يحتفظ بها، لأنها كانت تأمل «أن تعود عليها يوماً بكثير من المال».

ثم كان العام ١٩٢٣، بأحداثه الجديدة: ولادة هان، والعرض الأول لـ «فى أدغال المدن»، وهو عرض جرى فى التاسع من أيار فى مسرح «برنز ريجانت» فى ميونيخ. وكتب بريخت لصديقه برونن يقول: «عزيزى أرنولت، الأربعاء ستقدم «فى أدغال المدن» للمرة الأولى.. عليك أن تحضر دون إبطاء». لكن برونن الذى كان يعانى آنذاك من صراع روحى، لم يحضر. على أى حال ربما كانت مشاعر أقل نبلا هى التى منعت من الحضور. أما المسرحية الجديدة فلم تحظ بالكثير من نجاح نقدى. كانت من إخراج إريك إنغل، ورسم مناظرها كاسبار نيهير، بينما لعب دورها الرئيسيين: دور «شليكن» ودور «غارغا»، كل من أوتو فرنيك وأرفين فابر.

والمسرحية التى سميت فى البداية «فى الأدغال»، ثم «غارغا» استقرت فى نهاية الأمر على اسم «فى أدغال المدن» وكانت، بأحداثها التى تقع فى شيكاغو أول مسرحية «أميركية» من مسرحيات بريخت.

كانت ألمانيا مابعد الحرب قد جعلت من أميركا، ميداناً خرافياً، رؤيويًا، يرتبط بالواقع وبالخيال فى آن معاً. كان الواقع، بالطبع، هو وجود القوات الأميركية فى أوروبا، واحتلال الأراضى الألمانية، وتهاوى «العالم الجديد» الذى كان ويلسون يحلم به، ثم الجاذبية الدائمة التى يمارسها الدولار الأمريكى، فى رؤية براقعة بالتعارض مع السقوط الكابوسى للمارك الألماني. ولقد كانت هناك كذلك، آثار من الماضى: «الحلم الأمريكى» الذى أدخله وولت ويتمان إلى أوروبا، الغرب والهنود اللذان خلدهم فنيموور كوبر، ويجلهم كارل ماي، والمغامرات الكبرى وسط البرارى المسكونة بالجواميس ورعاة البقر، هذا لى لانسنسى جاذبية المدن الأمريكية الكبرى بما فيها من ناطحات للسحاب. وكان بريخت قد غنى أميركا على النحو التالى:

«ألو.. ألو، نريد التحدث إلى أميركا/ عبر أعماق الأطلسي، مع مدن أميركا العملاقة.. ألو.. ألو/ وتساءلنا بأية لغة نتكلم لكى يفهمونا/ لكننا الآن جمعنا كل منشديننا/ منشدين يمكن فهمهم جيداً، عندنا وفي أميركا/ وفي العالم كله.. / الآلات هى التى تغنى»^(١).

فى ذلك العهد الملتهب والهستيرى، حيث كانت ألمانيا كلها تشعر بأنها محاصرة ومسجونة، كانت الدهشة الناتجة عن حمى الحلبة ورعبها، والملاكمين الأميركيين، وسباقات الدراجات التى تستديم ستة أيام، واللكنة، والجاز الأميركي، والأغنيات الروحية الزنجية، كانت كلها تضاف إلى جاذبية «المساحات الكبيرة». ولم تكن ألمانيا الوحيدة التى تستسلم أمام ذلك الغزو الأميركي. كانت أوروبا كلها أسيرته. وعلينا أن نضيف إلى هذا كله «الإرهاب» المحترم الذى كانت توحى به المدن الأميركية، بمتاهاتها المتعرجة الحافلة بالغموض وبالجريمة وبالمغامرة. ذلكم ماكانته نيويورك وشيكاغو وسان فرانسيسكو، بالنسبة إلى الألمان.

أى إبهام فى المدن! وأى فرق يقوم بين شيكاغو ولندن، بين نيويورك وبرلين؟ كانت المدينة رمزاً. وكانت منذ الرومانطيين كما منذ الثورة الصناعية، تستثير رد فعل مزدوج: الجذب والتبذ. ففى الوقت الذى كان فيه وردزورث وكولردج يرحلان إلى منطقة البحيرات هرباً من المدينة، كان تشارلز لامب يثنى على لندن. وكان ويليام بليك يشكو من وجود «تلك المصانع الشيطانية العتمة». كانت المدينة، فى آن معاً، مستشفى كبيراً، وسرطاناً^(٢) وموضوع سحر مخيف. على هذا النحو كان بودلير وفرلان ورامبو، منجذبين ناحية عشيقتهم باريس، بأهوالها وفجورها وغموضها، التى تعكس فى الواقع، مخاوف أرواحهم وأهواءها، أما «نانا» زولا فلم تكن سوى المدينة، سوى باريس، سيدة المجتمع الزاهرة، والخاطنة السامية. مقابل هذا كان وولت ويطمان قد أنشد جمال

(١) «أغنية الآلات» ، فى «الأعمال الشعرية الكاملة» .

(٢) كما فى أشعار ف. آ. هنلى وأرثر سايمونز ، الفكتورية .

مانهاتن وبروكلين وروعتهما، لكن الروائيين الذين تلوه، من أمثال فرانك نوريس وأبتون سنكلير، فقد كانوا ينظرون إلى المدن الأميركية الكبيرة نظرة مختلفة. فـ «أدغال» أبتون سنكلير تبدو وكأنها تجسيد لشيكاغو. لكن بالنسبة إلى البرلينييين الذين لم يكونوا يملكون مدينة حلوة كباريس ليمجدوها (إذ إن كل الناس يتفقون على كون برلين قبيحة)، كان من الطبيعي أن يكون لديهم مزيج من وولت ويتمان وأبتون سنكلير، مما أعطى صوراً مختلطة، تتمازج فيها المجموعات العرقية والطبقات والجنسيات المختلفة، وتتصارع وتستكشف أراض جديدة، وتبنى ناطحات سحاب، وتشكل عصابات من السارقين، لكنها تصبح كذلك، رمزاً للمغامرة وللازدهار. فالمسالخ العامرة والطرق الحديدية ليست سوى أبواب مفتوحة في وجه الإمكانات وضروب الوحدة اللانهائية! أميركا.. كانت كل هذا، وكانت كذلك شارلي شابلن، والمال والغذاء والطاقة الوفيرة.. كذلك كانت ما يحسدها عليه الشعب الألماني حسداً كبيراً: كانت المستقبل!

فما أهمية تشويه الأمور بعض الشيء، إذن، ما دام أن قسط الحقيقة في هذا كله كبير؟ كتب بريخت: «أسمعكم تقولون: إنه يتحدث عن أميركا ولا يعرف عنها شيئاً./ لم يزرها أبداً./ إذن، صدقوني، إنكم تفهمونني جيداً حين أتحدث عن أميركا./ وأفضل ما في أميركا هو أننا نفهمها».

تلكم هي أميركا التي كان بريخت يسميها «صديقة طفولتنا التي نتعرف عليها. ومسرحية» في أدغال المدن» دور، أحداثاً، في شيكاغو في العام ١٩١٢. ولقد كتب بريخت في ملاحظة أولية على المسرحية: «إنكم تلخصون المباراة، غير القابلة للتفسير، التي تضع إنسانين في مواجهة بعضهما البعض، وتشاهدون دمار عائلة أتت من مناطق السافانا إلى أدغال المدينة الكبيرة. إذن، لاتشغلوا الفكر حتى الهلاك بحثاً عن ذرائع تلك الخصومة: شاركوا، بدلا من هذا، في الالتزام الإنساني، وأحكموا على أساليب الخصمين دون تحيز، ثم احتفظوا بكل اهتمامكم حتى الجولة النهائية».

تعتبر هذه المسرحية واحدة من أكثر مسرحيات بريخت غرابية وإبهاماً. فمن الناحية الظاهرية، نشهد فيها مباراة في الملاكمة «ميتافيزيقية»، يراقبها المؤلف

والمفترج دون أدنى تأثر، على الرغم من أن محورها باهظ الثمن، للأسف، إذ إن الرهان فيها يتعلق بحياة الخصمين وحلفائهما وثروتهم. والحقيقة أن الأحداث لا تجري فى شيكاغو بل فى برلين، وما «مباراة الملاكمة» المزعومة سوى مأساة الوحدة، ومحاولة التواصل، ولو عن طريق المعركة، فى عالم مفتت يتحدى كل حوار. والشخصيتان الرئيسيتان فى تلك المسرحية المدهشة هما بائع الخشب المالى، شلنك ذو الخمسين عاماً، والثرى والمريض، وشاب يعمل سكرتيراً فى مكتبة القسيس ك. ماين، يدعى جورج غارغا. يقترح شلنك على غارغا أن يشتري منه رأيه حول كتاب من الكتب، لكن غارغا يرفض، ويظل عنيداً فى رفضه فيما يلجأ شلنك إلى كل الوسائل محاولاً دفعه لتغيير رأيه. وحتى حين يبدى استعداداه لتقديم مؤسسته كلها، على الرغم من ازدهارها، هدية لغانغا، ويتحول هو نفسه إلى عيش البؤس، وإلى الدعارة بمساعدة شركائه، لوميريك وبابوان، وشقيقة غارغا وصديقه، يظل هذا الأخير على رفضه. الذى يحدث أن غارغا يرد ضربة بضربة، مورطاً شلنك فى صفقة مشبوهة تؤدى به إلى السجن، ثم يحل محله خلف القضبان، ثم يتهم شلنك بإغواء المراتين واغتصابهما، ويسبب له عقوبة الرجم فى نهاية الأمر. يقف الخصمان وجهاً لوجه، فيما تقترب منهما جمهرة الراجمين. ويتجابهان عاريين فى «وحدتهما». فينتهى الأمر بشلنك إلى الانتحار، بينما يعمد غانغا، وقد ورث كل ماتبقى، إلى إضرام النار فى المستودعات قبل أن يرحل نحو «دغل» آخر، هو نيويورك هذه المرة، سعياً وراء «حرية».

ماهى العناصر التى تتشكل منها هذه المأساة، وما هو مغزاها؟ إذا ألغينا شيكاغو، سنجدنا فى مواجهة الكابوس الذى هو ألمانيا، و«دغل» برلين. غير أن الدغل الحقيقى هو الحياة نفسها. وتفكك عائلة غارغا، سبق لبريخت أن عبر عنه فى «بعل» وفى «طبول فى الليل». فما هى طبيعة «الحرية» التى يدافع عنها ضد هجمات شلنك التى لا تتوقف؟ هل هى نزاهته الشخصية، ورفضه تمليك نفسه، بل والمشاركة حتى؟ ليس معنى هذا أن الارتباط والإغواء غائبان. فالحقيقة أن عنصر الشنؤذ الجنسى قوى للغاية هنا، كما هو حاله فى «بعل». فرلان ورامبو حاضران على الدوام.

ويبدو أن هذا النمط من العلاقات كان يمارس على بريخت فى تلك الآونة سحراً خاصاً، ففي قصة ساحرة عنوانها «بارغان يتخلى»، كتبت فى الفترة نفسها تقريباً، يصف بريخت سقوط قرصان مقدم وناجح، عجز عن مقاومة إغواء شريك له منحط، فتركه ينتزع منه كل شيء ويحطمه، وهو مسرور.

فى مسرحية بريخت، يكون غارغا رمزاً للبقاء، وشلنك رمزاً للترباط، وسط عالم لا يعطى سوى الوحدة، كإمكانية وحيدة، وحيث كل اتصال مستبعد، حتى ولو فى الصراع. لا يمكن لغانغا أن يظل حياً إلا بوصفه كائناً إنسانياً معزولاً: وتلك هى «حريته». أما الثمن الذى يرضى بدفعه، فهو استلابه وغربته إزاء الناس وإزاء الأشياء المادية. إنه فوضوى فى مجتمع فوضوى. والحقيقة أن المباراة التى يخوضها شلنك وغانغا، ليست مباراة ملاكمة رهيبة، بقدر ما هى لعبة شطرنج قاتلة، تستخدم الكائنات البشرية فيها كأحجار. تلك الكائنات تعتبر «أشياء» و «أشياء» ملائمة» يستخدمها الخصمان طوعاً. يستخدم شلنك فى لعبته مارى، شقيقة غانغا (المغرمة به)، وكذلك عشيقته، فيما يلعب غانغا، فى مباراة الموت هذه ضد شلنك، دور القواد. أما الطابع التجريدى واللاإنسانى للحلبة، التى تجرى فيها المباراة، فإنه يعكس مثلاً تفعل الشخصيات، عالماً خارجياً انتزعت عنه إنسانيته، على الصورة التى يراه بريخت بها. كذلك نجد أن مفهوم «الحرية» نفسه قد انتزعت عنه إنسانيته. فهو لم تعد له أية رابطة بالعائلة، ولا بالجماعة.

لكن هل هى فى متناول اليد هذه الحرية؟ إن غانغا نفسه يعلم أن الجواب هو، لا.. لا.. لسنا أحراراً. تبدأ الأمور صباحاً مع القهوة بالطيب، ومع الضربة التى يتلقاها المرء حين تجعل تعاسته مجرد قرد بانس. أما دموع الأم فإنها تجعل حساء الأطفال مالحاً، وعرق الأمهات يجعل قمصان الأطفال نظيفة: يعيش المرء مطمئناً حتى نهاية عمره، ويجوز على ذلك الحب الغائص فى القلب. وحين يصبح كبيراً وقوياً، مرغماً على فعل أمر ما يلتزم به بكلية، يكون هو هو الثمن، وينتهى به الأمر لأن يباع بثمن مرتفع: فهو لم يعد حراً حتى فى أن يموت على هواه..

وغارغا لا يحمل سوى الاحتقار للعالم اليومى وللعاملين الذين يملأونه. لكن، إلى أين ينبغي على المرء أن يذهب لكي يتحرر؟ هل ستعطيه نيويورك ما يبحث عنه؟ لقد فكر بريخت برامبو، الذى قاده مسيرته المغامرة والفوضوية إلى إفريقيا حيث صار تاجراً للعبيد. كان رامبو قد كتب: «سأعود، بأطراف حديدية، وجلد غامق اللون، وعين غضوبة»^(١). فتصبح لدى بريخت، حرفياً: «سأذهب هناك (إلى نيويورك)، لأعود بأطراف حديدية، وجلد غامق وعين غضوبة». وإذا يقول رامبو: «إن المعركة الروحية أشد ضراوة من معركة الناس»^(٢)، يقول بريخت فى مسرحيته، على لسان شلنك، موجهاً حديثه فى نهاية الأمر إلى غانغا: «أنت لم تفهم جوهر الأمر. رغبت فى موتى.. أما أنا فلم أرغب إلا بالمعركة. ماكان يهمنى إنما هو المعركة الروحية، وليس العنصر الجسدى..» فيجيبه غانغا: «ها أنت تعلم أن المعركة الروحية لاوجود لها. ليس المهم أن تكون الأقوى، بل الأبقى. أنا عاجز عن الانتصار عليك وهزيمتك.. ولا أقدر سوى على تمريرك فى الأرض».

إننا نعلم، عبر القصائد التى كتبت فى تلك الآونة، أن بريخت كان يحب أن يعتبر خالياً من أى ارتباط أو عاطفة. كذلك كان يعتقد أنه يشاهد الحياة، كما يشاهد المرء مباراة رياضية. وكان شديد الإعجاب بـ سامسون - كورنر، بطل الملاكمة من وزن المتوسط، الذى كان يود لو يكتب سيرة حياته، والتقطت له وهو إلى جانبه صور كثيرة. وغانغا يحيل إلى رامبو: فهو مثله يهاجم المجتمع المعاصر، ومثله يعمرى البدائية والوحشية، ومما لاشك فيه أن بريخت قد استوحى عنوان مسرحيته من رواية أبتون سنكلير «الأدغال» التى سيعود ويستخدمها غير مرة، بالتالى.

بيد أنه يدين، كذلك، بالكثير، للروائى الدانمركى هـ.ف. جنسن، الذى كان لروايته «العجلة»، المنشورة فى العام ١٩٠٥، تأثير كبير عليه. كان جنسن يجلس أميركا، التى كانت - فى نظره - تجسيدا للمثل الأعلى الصوفى «التيتونى» الذى يشغل منه البال،

(١) آرثر رامبو «موسم فى الجحيم» .

(٢) رامبو : نفس المصدر .

وكان يرى فى شيكاغو وفى الغرب وفى الصناعة والتكنولوجيا الأميركية، تجسيداُ لحبيبتة «إيدا». وهو بدوره، رسم، فى «العجلة»، صورة معركة ميتافيزيقية تدور فى شيكاغو، عند بداية القرن، بين كائنين يميلان إلى الهيمنة، والمجرى باتجاه الشنوذ الجنسى، جلى فى الرواية. فالخصمان هنا هما: كاتب يدعى وينفريد لى، ودجال يدعى جوزف إيفانستون - صحيح أنه مجرم، لكنه يتمتع بشخصية جذابة - ويعلن هذا الأخير، أمام الجميع، حبه الجنسى للكاتب الذى ينتهى به الأمر (أى بهذا الأخير) إلى اغتياله. إنه لمن غير المجدى أن نواصل إيراد أوجه التشابه بين موضوع هذه الرواية، وموضوعى «بارغن يتخلّى» و «أدغال المدن». أما الفارق فيمكن فى الفكرة التى يحملها كل من الكاتبين عن شيكاغو فى عمله، فهى، بالنسبة إلى بريخت، «دغل»، لكنها بالنسبة إلى جنسن «عجلة»، تدير الصناعة والتجارة والآلات وتخلق الثروة. ويصف جنسن «المعركة الميتافيزيقية» التى يتجابه فيها الخصمان على النحو التالى:

«وعلى هذا النحو بدأت المعركة بين الرجلين - بين نظامين عصبيين مختلفين عن بعضهما تمام الاختلاف - ، معركة لا رحمة فيها، لا يمكن لها أن تنتهى إلا بدمار واحد من الخصمين، لأن أحدهما يقاتل بضراوة مغمض العينين، وبكل قوة نهمه العضوى، بينما الصراع بالنسبة إلى الثانى، لايمنى أقل من الحياة نفسها».

ويرى برونن أن بريخت قد أدخل عدداً من العناصر الشخصية فى صياغته لشخصيتى غارغا وشلنك. فهل كان بريخت يرغب فى أن يكتب عبر «فى أدغال المدن»، الحكاية «المتعاقبة لأسرة بريخت»؟ هذا ماتساءله برونن. فهل غارغا هو هو بريخت؟ ولغة شلنك أوليست سوى أسلوب الحديث المرن والمتعاطف الذى كان فوختغانغر يستخدمه؟ يقول برونن إن بريخت نفسه كان يعطى، تبعاً للمراحل والأزمنة، تفسيرات مختلفة لمسرحيته، وهو لم يكن من عادته الإجابة عن الأسئلة، وإذا كانت «الحركة غير المبررة» فى «فى أدغال المدن» لاتقدم لنا مايكفى من الدلائل حول ماكان العالم عموماً يفكر به.. فلا بأس.. وتباً!!

أما تقديم المسرحية فى ميونيخ، للمرة الأولى فى ٩ أيار ١٩٢٣ من إخراج إريك أنغل، وديكور كاسبار نيهير، ثم تقديمها ثانية فى «دويتش تياتر» فى برلين فى ٢٩ تشرين الأول ١٩٢٤، من بطولة فريتز كورتنر فى دور شلنك، فإنهما أثارا لدى النقاد مشاعر مختلطة.

وكان هريبرت جرنغ، تقريباً، الناقد الوحيد الذى أبدى إزاء المسرحية رأياً مناصراً، فى كليته. فقد صرح بأن بريخت قد نجح فى السيطرة على «العقدة الدرامية»، وفى ربط الشخصيات الحية ببعضها البعض فـ «غارغا لايعيش إلا عبر شلنك، وهذا الأخير لايعيش إلا عبر غارغا». وهاجم جرنغ ميل الناس فى تلك الآونة، إلى عدم استساغة إلا ماهو تقليدى ومزيف، وإلى رفض كل ماهو ثورى وأصيل. وهو بكلمة واحدة، وضع إصبعه على جوهر المسرحية حين أعلن بأنها تعكس روح الزمن حقاً، وبأنها تجعل حقل المعركة الميدان الثقافى والأخلاقي، لا الميدان السياسى. وأضاف جرنغ «فى هذه المسرحية تتنازع الكائنات البشرية كالغيلان، وتكون أفعال الطيبة مدمرة.. أما النور فيأتى من المستنقعات وحسب».

والناقد جوليوس باب كان أكثر تحفظاً، لكنه لم يكن أقل فهماً للمسرحية. وهو كان قد اندهش، خاصة، بالأثر الذى لاينسى الذى تتركه «أدغال الحجارة» تلك التى هى المدن، حيث لاختلف الغرف عن الأزقة، وحيث يبدو الهواء والماء كلاهما وكأنهما حجارة، وتتركه تلك «الأماكن الوحشية حيث لا يكون الإنسان بالنسبة إلى الإنسان سوى ذئب» وأضاف باب أنه كان من شأن «فى أدغال المدن» أن تكون مسرحية كبيرة، لأن «هذا الرجل، بريخت، يحمل فى داخله الكابوس الحقيقى. لكنه لن يؤلف أعمالاً عظيمة.. أبداً، ما دام أن أصدقاءه الخطيرين، سيظلون يقنعونه بأن للكابوس قيمة فى ذاته.. وأنه يشكل هدفاً فى ذاته».

إلى هذا نال بريخت احترام رجال المسرح وإعجابهم، كما يشهد على هذا تصرف فريتز كورتنر الذى كانت سمعته، كممثل، كبيرة. وكان قد سبق له أن قرأ، أمام الجمهور، قصائد لبريخت، ومن بينها قصيدة «حكاية الجندي الميت» ذات الشعبية. وما

أن أتاحت له فرصة تمثيل «فى أدغال المدن»، حتى قبل بسرور، رافضاً فى الوقت نفسه، عرضاً مغرياً قدمه له ماكس رينهاردت، قوامه لعب الدور الرئيسى فى مسرحية «القديسة جان» لبرنارد شو. ويقول كورتتر: «كان بريخت فى تلك الآونة، عرضة لتفريغ الصحافة له فى الوحل.. هذا إذا استثنينا هريبرت جرنغ. وكنت مسحوراً به.. فانضمت إليه، من تلقائى وعن طيب خاطر، غير مدفوع إلى هذا بأى شعور بالواجب. فالحقيقة أن العمل مع المخرج أنغل، ومع الشاعر نفسه، الذى كان يشارك فى الحفلات بكل نشاط، أمر خلصنى من ذلك الارتخاء المريح الذى يسببه النجاح. فلقد انفتحت أمامى آفاق جديدة».

أثر ذلك، صار بإمكان بريخت، أخيراً، أن يخرج مسرحيته الأولى «بعل» بنفسه. لكن ليس فى برلين. فبرلين لم تجرؤ على المغامرة.. بل جرؤت عليها مدينة لايبزغ. والحقيقة أن كل الناس كانوا مأخوذين بفكرة مشاهدة العرض الأول لمسرحية سبق لها أن اشتهرت، وهى من إنتاج براع شخص يعتبر الآن العدو اللدود للمسرح الألمانى.. ثم إن الناس كانوا يأملون بحوث قضية ما. ولم يخب ظن الجمهور.

فى مساء الثامن من كانون الأول ١٩٢٣، التقى الأصدقاء والأعداء والمحايدين فى «مسرح أطلس» فى لايبزغ. وكان الممثل لوتار كورنر قد انتهى لتوه من إلقاء إحدى قصائد المسرحية الأكثر إثارة، حين توقف العرض بسبب شخص أخذ يصيح: «مامعنى هذا كله؟».. لكن المسرحية انتهت بالتهليل. وقال هريبرت جرنغ بحماس شديد: «لقد جرؤت لايبزغ على أن تفعل، بإمكانياتها المحدودة، ماكان من شأن برلين أن تفعله بشكل مظفر». ورغم هذا سحبت المسرحية من برامج الصالة بناء على أوامر عمدة المدينة. فمن الواضح أن هذا الأخير كان متفقاً مع النقاد الذين وصفوا المسرحية بأنها «كومة من القذارة». لكن عروضاً أخرى تلت ذلك العرض، فى ميونيخ، ثم فى برلين، حيث قام بريخت نفسه بالإخراج، فيما لعب أوسكار هومولكا دور بعل. والعرض البرلينى الأول جرى فى «دويتش تياتر» فى ١٤ شباط ١٩٢٦. وعن ذلك العرض يقدم لنا الكاتب الروائى هانز هينى يان، الوصف الحى والملون التالى:

«فى لحظة ما من لحظات المسرحيات - وأعتقد أنها اللحظة التى تلت «أغنية أورج»، عند عبارة «ألذ مكان فى العالم» - اندلع الصخب، وأخذ الناس يصفرون ويصرخون ويضجون ويصفقون.. فقفزت الممثلة التى كانت وحيدة على الخشبة فى تلك اللحظة، قفزت فوق البيانو وأخذت تضرب المفاتيح بقدميها وتغنى «هيا بنا يا أبناء الوطن» وتحول كل شىء إلى صخب ولجب، ثم حل الهدوء شيئاً فشيئاً، ولم يعد يسمع سوى صوت أت من الممرات يقول: «أنتم لستم مصدومين حقاً، بل إنكم تزعمون هذا».. وتلا هذه الكلمات صوت صفعة عنيفة. ثم اندلع التصفيق واصلاً إلى ذروته القصوى.. واستؤنف تقديم المسرحية».

وقدمت «بعل»، كذلك فى فيينا. ولقد عنى هذا أن العالم كان قد تغير بالفعل. فتلك المدينة التى يغسلها نهر الدانوب، كانت معروفة منذ الأزل بأنها المركز الثقافى الأكثر محافظة فى أوروبا. أما ما فاجأ الجميع أكثر وأكثر، فهو أن الشاعر النمساوى الشهير، والرومانطيقى الكبير هوغو فون هوفمانشتال قد قبل بكتابة مقدمة للمسرحية، وبإخراجها. وتلك المقدمة التى حملت عنوان «مسرح جديد - بيان» تعتبر عملاً ساحراً، إذ إنه يستخدم الممثلين فى أدوارهم نفسها (ومنهم أوسكار هومولكا) ويجعلهم يناقشون أهمية «بعل» بالنسبة إلى المسرح الحديث. وحين يتساءل أحد الممثلين، بدهشة، عما إذا كانت المسرحية تعتبر مسرحية تاريخية، وعما إذا كانت ستفهم، يجيبه هومولكا:

«إنها أسطورة الوجود، والتصوير العضوى لكنيونتنا. اليوم هاهو الإنسان يدخل فى كل شىء، يحرك كل ماهو حى، ليعود فى نهاية الأمر إلى الأرض. إن الشاعر الذى نقدمه هذا المساء لايتكلم.. بل هو شاعر عصر كابوسى.. هو راء يبحث عن هدف».

وهو كلام يضيف إليه الممثل الآخر، إيفون فريدل، بأن عصرنا يتمنى التخلص من فردانيته، من تلك الفردانية الأوروبية التى «حفرت قبرها بيديها». وذلكم ماكان بريخت يمثله حقاً.

إنها تحية هوفمانشتال لبريخت. لكن علينا أن نرى فيها شهادة لصالح ذاك الذى كتبها، ولصالح ذهنه المقدام.

أما بالنسبة إلى الفضائح، فإن بوسعنا أن نكون على ثقة من أن بريخت كان يلذه كل الضجيج الذى أثارته مسرحياته. وكان قادراً كلياً على ممارسة مرحة على حسابه الخاص. ونحن نعثر فى إحدى هزلياته على الحوار التالى:

«الشاب: هل شاهدت على المسرح، المسرحية المسماة «بعل»؟

«الرجل: أجل.. إنها مقبلة.

«الشاب: لكن فيها شىء ما قوى..

«الرجل: حسناً.. إنها مقاتة قوية. وهذا أسوأ مما لو كانت المسرحية ضعيفة.

هل علينا أن نجد العذر لهذا الرجل لأنه موهوب فى فحشه؟

«الاب: مع هؤلاء المؤلفين المحدثين.. هاهى الحياة العائلية تغوص فى الوحول.

والحياة العائلية هى موضوع كبريائنا.. نحن معشر الألمان»!.

«إدوارد الثانى» وعبادة البطولة

لم تنطفئ فى ألمانيا عبادة البطولة، التى أعطاها توماس كارلايل فى القرن التاسع عشر بعدها الشعبى، جاعلا من أبطاله محط إعجاب الجماهير، وذلك على الرغم من الضربات المتلاحقة التى أصابت تلك العبادة. فوجه كبيرة كانت قد سقطت من عليائها: الإمبراطور غيوم الثانى، والجنرال فون هندنبرغ وعدد من القادة العسكريين الآخرين، هذا إن لم تذكر لودندورف. ومع هذا فإن مجدهم ظل كبيراً على حاله فى أعين الوطنيين الأكثر شراسة فى وطنيتهم.

لكن الغالبية العظمى من الألمان كانت تستشعر الحاجة الماسة إلى تجديد ما. وخلال العقدين الأولين من القرن العشرين، بدأت عملية البحث عن شخصيات تاريخية قادرة على توفير مادة للبطولة ذات هالة. فنظر الكتاب ناحية نابوليون ومارتن لوثر وماكسميليان الهابسبورغى. ورأى فاتر هاسنكلير فى نابوليون مهندس أوروبا الموحدة، ونابوليون نفسه حوله فريتز فون أونروه إلى وارث لعصر التنوير، بينما جعله الكاتب المسرحى بلوم رجل سلم. ويفضل يرا ع فراننتز فزمل، صار ماكسيميليان عاهلا ديمقراطياً، وإنساناً رحم المكسيك البربرية. هذا بينما نجد هانز جوست، لوثر «محرر ألمانيا»، ممرغاً فى الوحل - مقابل ذلك - رجلا غير معمدانى هو توماس مونتر، الذى وصفه بالكلب الهائج. وأخيراً عمد ماكس رينهاردت فى مسرحه البرلينى،

إلى إخراج مسرحية «القديسة جان» لبرنارد شو، محيياً بهذا، بدوره، شخصية كبرى من شخصيات التاريخ.

لكن بريخت كان مهتماً، اهتمام الدالة، بالمأساة التاريخية. ولقد رأينا كيف أنه اشتغل على اقتباس لموضوعه هنيئيل، وحافزه في ذلك، دون أدنى ريب، إعادة تقديم مسرحية غرابه على الخشبة في العام ١٩١٨. كان بريخت يشعر بجاذبية تشده إلى المسرح الإليزابيثي الذي بدا له، من ناحية البنية ومن ناحية اللغة، قريباً لما كان يسعى هو لإنجازه. ولقد كان عليه، بوصفه قارئاً في «الكامير شبييل» بميونخ، أن يعمد إلى اقتباس مسرحية واحدة لشكسبير على الأقل. في البداية جرى التفكير باقتباس «ماكبث»، لكن تلك المسرحية كانت تحمل الكثير من المصاعب بالنسبة له، في وقت كان فيه من الحكمة بحيث يوجه أنظاره ناحية أخرى. وهنا وقع على مسرحية كريستوفر مارلو «سلطان إدوارد الثاني وموته المؤسى». واقترح عليه ليون فوختفانغر أن يمد له يد العون. ومن المؤكد أن هذا المشروع كان أقل مجازفة من مشروع يقوم على اقتباس مسرحية شكسبيرية معروفة جداً.

وربما يكون بالإمكان تفسير اختيار مارلو وعمله، بأسباب أخرى. فهذا الشاعر الملعون، الذي كان مفكراً حر التفكير على الأرجح إن لم يكن هرطوقياً وهذا البوهيمي الذي كانت له علاقات مع حثالة الناس ومات شاباً، كانت هناك الكثير من القواسم المشتركة بينه وبين أبطال بريخت الآخرين، مثل رامبو وفيون. كذلك كان موضوع المأساة موضوعاً مغريباً، إذ إنه يتحدث عن علاقة شاذة بين ملك، وشخص وضع تحت حمايته، علاقة تنتهي نهاية سيئة. والواقع أن العلاقة بين الملك إدوارد وبيروز غافستون، تعيد إلى الأذهان علاقة بارغن وكروزي، وعلاقة غارغا وشلنك، هذا إذا لم نذكر علاقة بعل وإيكارت.

كان بريخت قد ثار دائماً ضد الشكل الصارم و«المغلق» للمسرح الكلاسيكي، ببنيانه القائم على الفصول، ولحظات أزماته الكبرى التي تنتهي إلى حل. أما الشكل «المفتوح» للمسرحية المبنية على أساس تاريخي مجزأ، بما فيه من حرية حركة،

وتقطيع، وتبديلات فى الديكور - أى بكلمات أخرى، الطابع «الملحمى» كما سوف يقول فى فترة لاحقة، فكان يناسب أسلوبه واحتياجاته الخاصة، بصورة أفضل.

ومن جديد ترك بريخت صخب ميونخ، ليستعيد هدوء أوغسبورغ، التى عاد منها بصفحات شعرية اطلع فوختفانغر عليها. فعمد هذا إلى إبداء ملاحظات نقدية، وأجرى فيها بعض التعديلات، وغير بعض المقاطع السيالة بشعر «صلب». ولقد كانت العملية عملية جريئة فى زمن حقق فيه مخرجون من أمثال جسنر وبرتولد فيرتل نجاحات كبيرة، أولهما مع «ريتشارد الثالث» مؤسسه، والثانى مع مسرحية «ريتشارد الثانى» مشغولة على طريقة الروسى نايروف ومسرح «كامرنى». أما محاولة القيام باقتباس، فمن شأنها أن تجابه برود فعل من نوع تلك التى يصفها فوختفانغر بمرح فى السطور التالية:

«أنا، على سبيل المثال، أكتب أحياناً اقتباسات يطلق البعض عليها صفة «تفسيرات حرة»/ وهذا البعض على حق. إننى أستعير القديم لأجعل منه جديداً. وتحت العنوان أكتب اسم الشاعر الميت/ اسم شخص بالغ الشهرة، بالطبع، لكنه مجهول كلياً،/ وبعد العنوان أضع بحروف صغيرة كلمة: «أقتباساً من»/ عند ذاك يقول البعض «إنه يكن احتراماً» ويقول آخرون «إنه لا يكن أى احترام»/ ثم ينسبون إلى كل ما هو سبى/ أما ما هو جيد فينسبونه إلى الشاعر الراحل، الذى هو، كما تعلمون، شهير جداً ومجهول تماماً/ وعنه لا يعرف أحد شيئاً/ حتى ولا ما إذا كان هو المؤلف أو المقتبس وحسب».

إن مسرحية «إدوارد الثانى» التى كتبت فى العام ١٥٩٢ دون ريب، تعتبر أكثر مسرحيات كريستوفر مالرو اكتمالاً، والوحيدة منه التى وصلتنا بحالة جيدة. وموضوعها حياة الملك البريطانى من العام ١٢٠٧ إلى العام ١٢٣٠: أى منذ عودة حبيبة غافستون، حتى موته. وتصف المسرحية الحروب التعسة التى خاضها البارونات والساداة الإقطاعيون الآخرون، من مدنيين وروحيين، كما تصف الحقد الذى كانوا يستشعرونه إزاء «الوصولى» غافستون، ومقتل هذا الأخير، ثم تنازل الملك عن عرشه بالقوة،

وعملیات التعذيب والاضطهاد التي ألحقها به عاشق الملكة، مورتيمر، وأخيراً اغتياله في السجن، وتنتهي المسرحية بحرمان الملكة، وإعدام مورتيمر، بناءً على أوامر الملك الشاب، إدوارد الثالث.

في مأساة مارلو، التي تركز بشكل أساسي على ارتباط الملك بعشيقه ارتباطاً قاتلاً، نلاحظ أن دور غافستون قد زادت من حدته شخصيته ذات السمعة الإيطالية؛ أي تصويره في أعين اليزابيثيين، مخنثاً، فاسداً، مرتزقاً، يختفى خلف برقع الحياة، مثلما يختفى الراقصون خلف الأقنعة في الهزليات الراقصة. وغافستون، يبدو في نظر السادة ورجال الكنيسة «بطلاً ليلياً» منحطاً، أما شعب إنكلترا، من جنود وفلاحين ومواطنين، فإنه لا يظهر في المسرحية بصفته شعباً، بل فقط يظهر الناس بوصفهم متفرجين سلبيين، أو بوصفهم ضحايا الصراعات الدامية. ليس للشعب أي وجود حقيقي بالنسبة إلى مارلو. ليس الشعب سوى مجرد طبول تعلن ظهور الملوك والسادة والكرادلة. لكن المسرحية جميلة مع هذا؛ فالشخصيات والفعل فيها، في حركة دائبة، ومحددة بشكل جيد، واللغة ثرية. أما مشاهد السجن والقتل، فلا شبيه لها في أعمال معاصري مارلو، اللهم إلا إذا استثنينا واحداً منهم فقط شكسبير.

إن مافعله بريخت وفوختفانغر بهذه المسرحية، يعطينا دلائل مهمة حول شخصية كل من المقتبسین. فمسرحية «حياة إدوارد الثاني الإنكليزي» هي كما باتت في شكلها النهائي، وليدة بريخت، قبل أي شيء آخر: حركتها أكثر سرعة، ولغتها أكثر انحصاراً وكثافة. ومن الطبيعي القول هنا بأن العناصر السياسية والاجتماعية لها في الاقتباس، من الأهمية، ما لم يكن لها في الأصل. فقد أضيفت إليها مشاهد تصور لنا أهالي لندن وقد أتوا يبدون مراتهم إزاء الملك و«قحبته» الذكر. وثمة في النص الجديد، أغنية تلقى في الشارع، تندد بالقمع والتبذير اللذين يمارسهما الملك وعشيقه، قائلة:

«لعاهر إدوارد ثدى مكسو بالشعر/ اذكرونا في صلواتكم!/ لهذا خسرنا حرب إسكوتلندا./ تضرعوا لأجلنا!

«لورد كورنواى يختزن قطع الذهب/ انكرونا فى صلواتكم!/ بات فقد ذراعه،
لم يبق لديك سوى جعدة./ ارثوا لحالنا!

«إدوارد مع دانى، لايعرف سوى الرضاعة،/ انكرونا فى صلواتكم!/ فى مستنقع
بانوكبلايد، غرق جون الكبير/ تضرعوا لأجلنا!».

فى المسرحية استبدل بريخت استعراضية مارلو المبدرة، بتكثيف واقتصاد
فى استخدام الوسائل التى تتيح له تصوير الفوضى الأخلاقية التى كانت مستشرية
فى عصر تتابعت فيه الخيانات تلو الخيانات، والمؤامرات تلو المؤامرات فى معسكر
النبلاء ورجال الكنيسة والملوك. أما الأب مورتيمر وابنه اللذان كانا شخصين
لدى مارلو، فصارا لدى بريخت شخصاً واحداً: رجل دولة عجوز، منقب، لئيم وفيلسوف،
نراه، إذ ينصح البرلمان بحرمان غافستون، يعبر عن نفسه بلغة بريختية نموذجية.
حيث يعمد إلى إجراء مقارنة مع حرب طروادة قائلا: «إذن، إذا كان الجهد فى سبيل
التفاهم، غير متناقض فى أغلب الأحيان، مع طبيعة البشر، ولو كانت الأذن البشرية
مسدودة، سواء أكانت هيلين قحبة، أم جدة من جدات أحسن الأسر، من المؤكد أن
طروادة ماكانت ستضيع، وكانت ستصبح أكبر من لندن أربعة أضعاف، وماكان لهكتور
أن يهلك غارقاً فى الدماء، ولا للكلاب أن تشعر بالغثيان فوق شعر بريام العجوز،
وماكان لذلك الشعب كله أن يتهاوى فى ظهيرة عمره الخصب. وبالنتيجة فى مثل هذه
الحالة، ماكنّا أبداً سنفوز بالإلياذة...».

من بين كل تلك الخيانات، ثمة خيانة واحدة لها أعذارها: هى تلك التى يقتربها
بالدوك ضد الملك. وبالدوك، البحاثة، فقير؛ لذا نراه يترنح فى مواجهة الفقر. وبريخت،
نو الرأس الملىء باللغة التوراتية، يصيغ هذا المشهد على نمط خيانة أخرى سبق لها أن
هزت العالم: «يعلمنا الكتاب المقدس كيف يجب أن نتصرف. فحين يأتى القوم محملين
بالسلاسل والأغلال، سأقول له: «سيدى العزيز، لاتخف، هاك قطعة بيضاء»، وذلك الذى
سأمد له القطعة، سيكون هو...».

وحين ينظر الملك إلى ذاك الذى غدر به، يبكى بالدوك قائلا: «أُمى فى أيرلندا بحاجة إلى الخبز، إنكم سوف تغفرون لى». فى كل مكان ثمة «انتصار للحساب»، لكن الفقراء هم الخاسرون دوماً. والكنيسة تلعب لعبة مزدوجة، مثلها فى هذا مثل النبلاء. وهاكم مصلى ونشستر الكبير يتحدث إلى موريتيمر:

«لقد ساندت الكنيسة ذاك الذى كان الله يسأله..»

«ومن هو ذاك الذى سأل الله؟ يسأل موريتيمر.

«فيقول الآخر مجيباً: إنه المنتصر، ... يا موريتيمر.»

فى مسرحية بريخت - لكن ليس فى مسرحية مارلو - يتذكر الملك إوارد فى سجنه، عند نهاية حياته، أخطاءه، والجرائم التى ارتكبها ضد البائسين، والمعاملة السيئة التى بها عامل الملكة. ويقول، بلهجة ولغة تذكرائنا بأغاني بريخت الجماعية السوداء: «فلتتجد الحرمان، ولتتجد الإذلالات، ولتتجد الظلمة».

وبريخت لا يستعير هنا، لا «خطابات» مارلو الرائعة، ولا استعاراته للمعانى، ولا ثراء لغته. بل هو يستخدم عبارات حافلة بالصيغ المبتذلة، كما يلجأ إلى كثافة تعكس الإيقاع المتسارع للفوضى السائدة فى عصره. كذلك يورد تناقضات قواعدية مقصودة تفاجئ الانتباه وتلفته. فعلى هذا النحو مثلاً يصف غافستون حالته الذهنية خلال هربه:

«منذ قرعت تلك الطبول، وأغرق المستنقع الأحصنة والعربات، فقد ابن أُمى رأسه. لم يتحرك أبداً! ربما غرقوا كلهم، وربما انتهى كل شىء، ولم يعد سوى ضجة تعوم بين السماء والأرض».

أخرج بريخت هذه المسرحية بنفسه. وأقيم أول عرض لها فى «كامر شبييل» ميونيخ فى ١٨ آذار ١٩٢٤، مع أرفن فاير وأوسكار هومولكا فى الدورين الرئيسيين، أما الديكورات ف رسمها كاسبار نيهير. أما أول الأراء المفصلة التى وصلتتنا حول مواهب بريخت بوصفه مخرجاً، فهي آراء برنارد رايبخ، الذى صار مديراً عاماً للمسرح

فى خريف العام ١٩٢٢، إذ يصف راىخ أسلوب بريخت فى الكلام، وهو أسلوب هادئ لكنه مخادع بقوله: «كان يلقى التعليمات، صائغاً إياها على شكل متناقض» لكنه كان رجلاً حازماً كما يؤكد راىخ، ولم يكن يرد على أية اعتراضات: «كان يكتسها». ولقد كانت لذاك المبتدئ ذى الخمسة والعشرين عاماً، مطالب «مفاجئة وجديدة» من الممثلين الأكبر منه سناً والأكثر شهرة. تحت إدارته، كان الأكل والشرب والتقاتل، وكل الأمور التى كان يمارسها الممثلون التقليديون بطريقة فروسية، كانت تنظم بدقة متناهية، وتتخذ أهمية كبرى. وكان العمل يجرى لساعات طويلة حول نقاط تفصيلية، لأن بريخت كان متمسكاً بأن يفهم الجمهور كل مايجرى على خشبة، وكان تبعاً لعادته يحدث تغييرات فى السيناريو على ضوء التجربة، مما كان يخلق شيئاً من المشاكل أحياناً فى أذهان الممثلين الذين كان عليهم أن يحفظوا أدوارهم غيباً: «وكما كان موعد التقديم يقترب، كان بريخت يضاعف من النشاط، ومن الصالة كان يناول الممثلين صفحات بكاملها من النصوص الجديدة، فإذا ماتملل أحد منهم، كان بريخت ينظر إليه بدهشة هى من الصراحة والصدق بحيث إن الممثل كان يهرع لالتقاط النص وحفظه على الفور».

وكان بريخت يطلب على الدوام ديكورات بسيطة وساذجة. ويقيناً إن الذين كانوا يعملون معه كانوا، حتى ولو كانت هناك خلافات يحترمونه هو ومنهجه فى العمل. كان رجل مسرح. ويتابع راىخ «لقد وفرت لنا تلك المسرحية الكثير من اللذة، وذلك لأنها كانت قد أدت إلى تجاوز كل عاطفية وبلاغية».

كانت تلك الصرامة الحادة هى ماسمح لبريخت بأن يضمن لنفسه، فى سبيل إخراج «إدوارد الثانى» وماتلاها، تعاون ممثلين كبار من أمثال أرفن فابر، وأوسكار هومولكا وأغنس شتراوب، وفرنر كراوس وأرنست دويتش، وهانريش جورج، وألكسندر كراناخ وإليزابيث برغزر.

فى تلك الآونة كان بريخت قد شرع فى صياغة نظريته حول «التغريب» فى مجال الإخراج على الأقل. وهكذا حين يكون إدوارد فى السجن، كان النياس وشعور الأسر

يزيدان بفعل الأسلوب الذى به يحرك قصعته الخشبية أو عن طريق شبكة قضبان الحديد، الممدودة بين الجمهور وبينه، والتي كانت تهتز فى كل مرة يلمسها. خلفية الخشبة كانت تغلقها صورة المنازل اللندنية العالية، بشبابيكها الكثيرة التى تنفتح تاركة السكان ينشدون أغنيتهم الاستهزائية ضد الملك و«قحبته»: وهى عملية تعطى الانطباع بأن ثمة ثورة ترتسم فى الأفق، تبعاً لما قاله أحد المؤلفين. فى لحظة من اللحظات، تساءل بريخت، الذى لم يكن راضياً عن أداء جنوده: «مالذى يفعله الجنود قبل المعركة؟» وهو سؤال أجاب عليه كارل فالانتين الذى كان حاضراً، بقوله: «يشعرون بالخوف... وهكذا طلا بريخت «بالبوردة» البيضاء وجه كل جندى، وحصل فوراً على الشعر الذى كان يبحث عنه.

لقد كان رد فعل جوليوس باب على «التغريب» معادياً، وصرح بأن تأثير الخوف كان موجوداً بالتأكيد، لكنه شعر بحضور بريخت بين الكواليس «بريخت الغوغائى.. بقاعدته غير المرئية».

لكن هربرت جرنغ عرف كيف يدرك نية أخرى من نوايا بريخت، هى أكثر أهمية: نية تقوم فى نزع الطابع الأسطورى عن الملكية. ففى زمن كانت فيه أسطورة البطل غير قابلة لأى نقاش.. أجل بريخت محل مفهوم العظمة مفهوم المسافة.. ولم يعمد إلى تقليص قيمة الكائن البشرى، وكذلك لم يُذبه.. بل ألغاه. لقد كانت حفلة ميونيخ، تلك، انعطافة أساسية بالنسبة إلى المسرح الكلاسيكى.

إذن كان بريخت قد حول مأساة مارلو إلى لعبة «نزع أسطورة» ساخرة، وعلى الرغم من أن ميونيخ قد وفرت له، ولمسرحه، إمكانيات لم يكن من شأن برلين أن تجرؤ على المجازفة بتقديمها، صارت الحياة فى تلك المدينة أقل قابلية للتحمل، بالنسبة إليه. سيما وأن زواجه تبدى زواجاً تعيساً، وارتسم الطلاق فى الأفق. هذا بينما كان نوى القمصان السمرء يفرطون فى أعمال العنف، وفى تلك الآونة بالذات ابتكر بريخت مصطلح «ماهاغونى». ولقد واتاه المصطلح حين كانت تمر أمامه مواكب البرجوازيين الصغار بقمصانهم السمرء، ووجوههم المتخشبة وأعلامهم المزينة. خلال ذلك الصيف

فى العام ١٩٢٣، صارت «ماهاغونى» بالنسبة إليه رمزاً ليوتوييا الأوباش تلك، ورمزاً لذلك البلد الذى صار يشبه كاباريهاً فسيحاً يدير فيه لؤماء حمقى، وسط مناخ من الفوضى والخمرة، أخطر لعبة سحر أسود كان من شأن أوروبا أن عرفتها. ولقد صرح بريخت على سبيل الوداع بقوله: «إن أنت ماهاغونى.. سأنهب». وبرونن الذى أورد هذه العبارة، يضيف بأنه كان، هو شخصياً يشعر بانجذاب نحو هذا النوع من الترياق.. وكان فى طريقه للسقوط إثر ذلك.

فوخثانغر وأرنولد تسفايغ، لم يكونا أقل وعياً بالخطر، ولم يكفا عن تنبيه بريخت، وهذا الأخير شهد إلى جانب برونن، لقاء كبيراً تحدث فيه هتلر. ولاحظ بريخت أن لهتلر «مزايًا رجل يعرف المسرح انطلاقاً من الشرفات العليا».

فى تشرين الثانى ١٩٢٣ جرى انقلاب «براسيرى» المجهض الذى حكم على هتلر بعده بعقوبة السجن. وكان اسم بريخت وارداً على قائمة هتلر السوداء، بين أسماء الأشخاص الموعودين بالتصفية، إن نجحت الثورة - المضادة.

لذلك كله بدت برلين أكثر ترحيباً ببريخت ليعيش فيها ويعمل. ولقد عرض «دويتش تياتر» الذى يديره رينهاردت، على بريخت مبدأ التعاون مع كارل تسوكماير، بوصفه قارئاً للنصوص، وهو عند نهاية العام ١٩٢٤، استقر فى «سبيخرنشتراس». وعن ذلك المكان كتب برنارد رايج يقول: «كان الأمر يحتاج إلى ارتقاء خمسة طوابق، وإلى تسلق درجة مهترئة فى توازن عجيب، وإلى دفع باب حديدى ضخّم، وعبور ممر واسع للوصول إلى بيت بريخت. كانت نوافذ البيت الكبرى تطل على برلين، وبريخت الذى كان يخطط لغزو المدينة، كان يراقب من نوافذه ذلك المحيط المؤلف من سطوح لاتنتهى». وبريخت كان يرى نفسه فى صورة زعيم عصاة، يتأرس جيشاً من المخلصين الذين يبدعون لأجله، فى طول البلاد وعرضها، شبكة من التابعين والمعتنقين.

وكان قد شرع بكتابة ملهاة جديدة هى «رجل برجل». وكانت الملهاة عادة، أداة تعبيره المفضلة. وفيما كانت شهرته تتسع، كان كاتبنا يأمل فى أن يتمكن الآن من إخراج سلسلة من الفصول الهزلية التى كان قد كتبها منذ العام ١٩١٩.

وكانت تلك الهزليات القصيرة، من منتجات الميوزكهول، مليئة بالحيوية وبالمرح وبالحس الشعبى. ومن المؤكد أن أكثر تلك الهزليات طرافة هى «الزواج عند البرجوازيين الصغار» وهى عبارة عن سخرية هازلة من الزواج الذى يفقد المدعوون خلاله، قليلا فقليلا، مزاجهم الرائق بينما تتحطم فى خلفية المشهد (ونسمع صوت تحطمها) كل قطع الأثاث التى كان العريس قد صنعها بنفسه. الأب فى المسرحية مزعج، والزوجة حامل سلفاً وثمة مدعو يغازلها، والزوجان يتشاجران بينما تنطفئ الأضواء فى اللحظة نفسها التى تنهاوى فيها آخر قطع الأثاث فى العتمة.

وهناك قطعة أخرى ساخرة هى «ضوء فى الظلام» تبدو أكثر حذقاً، وأكثر التزاماً بالنمط البريختى. وتدور أحداثها فى حى سبى السمعة، هو دون شك ذلك الحى الذى عرفه بريخت حين كان فى المدرسة الثانوية والشخصية الرئيسية هى شخصية بادوك، المنادى فى السوق، الذى أقام فى مواجهة ماخور، خيمة عرض «تربوية» يطلع فيها الناس - الذين يدفعون بالطبع - على الآثار الرهيبة للأمراض التناسلية. ونقرأ على مدخل خيمته ياقطة تقول: «فليكن النور! ولير الإنسان النور!» وكذلك يلقي بادوك محاضرات وله زبائن كثيرون هم أعضاء فى جمعيته. وهناك فى المسرحية، قيادة الماخور، السيدة روغة، التى يزيد من حدة استيائها من هذه المنافسة، كون بادوك يرتاد ماخورها أحياناً، وأنها قد طردته خارجاً. وهى فى خطاب موارب، تقنع خصمها بأن من مصلحته أن يتشارك معها لأن زبائنه الخاصين به لا يأتون سوى مرة واحدة، بينما زبائنهم يعودون مراراً وتكراراً.. ثم، إذا ما انهارت مؤسستها، ما الذى سيحل بمؤسسته، وعندما يجد بادوك أنه عاجز عن رفض حاجتها الاقتصادية هذه، يستسلم لعرضها.

أما الهزليات الأخرى فى المجموعة : «المتسول أو الكلب الهالك» «إنه يطرد شيطاناً» و«الكاتش» (والأخيرتان قدرتان للغاية)، فإنها لاتفتقر إلى حسن البصيرة بدورها.

فى الفترة نفسها، لم يكن برنارد رايبخ، الذى اقتبس «غادة الكاميليا» لدوماس الابن، للمسرح (بتمثيل إيزابيث برغر فى دور مرغريت) لم يكن راضياً عن النهاية

التي كان يراها فعالية في عاطفيتها، فطلب العون من بريخت. وتعهد هذا الأخير بإعادة كتابة الفصل الأخير. وعمل عليه بحيث جعله وسيلة لفضح الرومانطيقية البرجوازية: فمرغريت لديه لاتموت سعيدة وواثقة من أنها محبوبة، بل تموت مصابة بخيبة رهيبة وهي في غاية البؤس. لكن برغنز، التي أرعبتها هذه النهاية الجديدة التي من شأنها أن تسيء إلى المدخول، رفضت التعديل البريختي.

ومع هذا كان الانشغال الرئيسى لبريخت من نصيب «رجل برجل». وكان من عادته أن يشرك أصدقاءه في أفكاره ومشاريعه، وعلى هذا النحو يروى رايخ كيف أن بريخت سأل مرة بعد أن قرأ أمامه بعض المشاهد: «هل المسرحية قادرة على اجتذاب الجمهور؟» فرد عليه رايخ سلباً. عند ذلك قرر المؤلف أن يضيف إلى مسرحيته بضعة تعديلات تكون (برأيه على أى حال) أكثر توافقاً مع الذوق الشعبى، وبعد أيام كثيرة اطلع رايخ على النتيجة. واكتشف الرجلان أن التعديلات كانت أقل من أن تكون ذات أهمية، وكان الأمر مسلياً لهما. ويقول رايخ: «لقد جعلتنا استحالة أية تسوية، نغرق في الضحك. فبريخت لم يكن قادراً على كتابة إلا ما يتلاءم مع حاجته الداخلية».

التخلي عن الهوية : ”رجل برجل“

«الذى فعله الإنسان بالإنسان، كان منذ أقدم العصور واحداً من أكبر موضوعات الأدب، ومنذ زمن تعمل عبارة روبرت بيرنز «الإنسان هو إنسان لهذا السبب» على بث أصدائها الثورية فى العالم أجمع. ويتساءل بريخت عما «فعله الإنسان بالإنسان»، وكذلك عن «مايمكن له أن يغير الإنسان» فى مجتمعنا وعصرنا الراهنين. ولم يكن قد بدا، بعد، يهتم بـ «مايتبغى على الإنسان أن يفعله بالإنسان» وسوف يحتاج إلى بعض الوقت قبل أن يصل إلى هذا.

منذ العام ١٩٢١ كان بريخت قد بدا يفكر بجعل هذه الموضوعية محوراً لإحدى مسرحياته. وكان قد سبق له أن تخيل شخصية غالى غاى، التى ظهرت فى أول الأمر باسم «غالغى»: «إن فى موضوع غالغى شيئاً من البربرية، فهى صورة لكثرة من اللحم على شكل إنسان، وهذا الإنسان لاخصر له، عليه أن يتحمل كل أنواع التغييرات، مثل الماء الذى يجرى إلى أى مستقر، فالنجاح البربرى، المخجل، لحياة لامعنى لها تتدفع فى طريق الصدفة، بإمكانه أن يدخل فى كل قالب، إذ لاتحده أية حدود. فهاكم الحمار الذى فرض عليه أن يصبح خنزيراً. والسؤال الذى يفرض الآن هو التالى: هل تراه يعيش حقاً؟ والجواب هو: لقد عاش».

كانت هند رديارد كبلنغ، كذلك وإلى جانب أميركا الساحرة. واحدة من المحطات التى نتجه إليها مخيلة الألمان الأفارقة. والمادة الأولية التى كانت توفرها أناشيد الأكواخ، والروايات والقصص المكتوبة بحذاقة. والمحلة بشىء من المعلومات حول الإمبريالية البريطانية إذ تمر فى غربال مخيلة كريمة، لم تكن لتهتم بالدقة العلمية، فتولد فى نهاية الأمر يكاد يكون وهمياً. وذلك هو المكان الذى فيه تجرى أحداث «رجل برجل».

تدور الأحداث فى كبلنكو بالهند، حيث يذهب مبشر أيرلندى بانس هو غالى غاى، ذات يوم ليشترى سمكة طعاماً له ولزوجته. فى الطريق يوقفه ثلاثة جنود إنكليز كانوا قد فقدوا العضو الرابع فى فريقهم، وبات عليهم العثور على بديل له مهما كلف الأمر. والواقع أن رفيقهم، جيب، الذى كانوا قد حاولوا برفقته سرقة أحد المعابد الدينية، فقد جزءاً من شعره خلال المغامرة، ولايجب أن يراه أحد الآن وإلا تم التعرف عليه بوصفه واحداً من المجرمين. ومن جهة ثانية أسر هذا الناعس من قبل الراهب الذى حوله إلى «إله» لكى يغش المؤمنين. فى الوقت نفسه تجرى عملية تحويل غريبة قصد إحلال غالى محل جيب ويسلم الأيرلندى نفسه، طوعاً، للمغامرة التى يرى أنه سيستفيد منها، ويصل إلى حد إنكار زوجته. وفى سبيل «إغراقه» أكثر وأكثر وربطه بهم مزيداً من الربط، يقنعه رفقاؤه ببيع فيل مزيف (مصنوع من عتاد عسكرى)، ثم يتهمونه بالاحتيال ويحكمون عليه بالموت، ويزعمون تنفيذ الحكم واضعينه فى موقف يتلو معه صلواته الأخيرة. وهكذا يصبح غالى غاى، بالفعل الجندى جيب، ويحقق أعمالاً عسكرية باهرة إلى حد أنه يحتل بمفرده حصن «الدشوار». وحين يعود جيب الحقيقى، لايتعرف إليه أحد، وينتهى به الأمر للتحويل إلى غالى غاى!

هل كان بريخت يريد أن يجعل من هذه المسرحية، معادلاً مضاداً - للرومانطيقية لمبدأ «التغيير» التعبيرى، أى تغيير الإنسان إلى إنسان آخر، لانعلم. غير أن مايلفت النظر هو أن مفهوم «التغيير» يبدأ هنا، وللمرة الأولى فى أعمال بريخت، بلعب دور ما. بإمكان الإنسان أن يتغير. وهو يتغير فى هذه المسرحية بمعنى سلبى للأسف؛ فغالى ليس مصنوعاً إلا من الشمع الرخو، بحيث يكون عرضة لتأثير القوى الخارجية

التي تفعل به ماثاء. حتى الآن كان بريخت يطلب منا أن نتأمل، ونحن جالسون براحة (وفي فمنا سيكار.. إذا كان ممكناً)، كما لو كنا نشهد مباراة في الملاكمة، صراعاً قاسياً بين كائنين بشريين يبحثان عن وسيلة للتواصل في عالم لا شكل له، وفي كابوس لا يتغير أبداً. أما الآن، فإن ما يقترحه علينا. هو (وبدون أن نترك سيكارنا) أن نراقب شخصاً (غالى غاي) يترك نفسه، عن وعى، عرضة لتغيير المجتمع له، ولعبه به. والقوى الاجتماعية (التي تمارس تأثيرها على غالى غاي فى «رجل برجل»، وكانت قد صورت فى السابق بشكل أولى فى المسرحيات الأخرى - مثلاً على شكل «قيود ذهبية» يحاول شلنك أن يقيد بها غارغا)، تلك القوى صارت الآن أكثر تحديداً ووضوحاً. ومارتن أيسلن، على حق حين يلاحظ أن فى هذه المسرحية الجديدة، انتقالاً من «عدمية بريخت الفوضوية» التى طبعت بداياته، نحو الإمساك «بالوعى الاجتماعى وبالمنهج التعليمى»^(١).

لكن ذلك الوعى محدود؛ فعملية التغيير أحادية الجانب، والمحتوى الاجتماعى الذى تتم فى داخله، لا يفهم إلا بصورة سطحية. إنها، بالنسبة إلى بريخت، مرحلة انتقالية. وهى أيضاً المرة الأولى التى يعمد فيها بريخت فى واحدة من مسرحياته إلى توجيه الحديث إلى الجمهور مباشرة، وباسمه الشخصى. إذ تتقدم صاحبة الدكان، الأرملة بيغبيك، لتعلن عن موضوع العرض، قائلة: «يؤكد السيد بريخت أن الإنسان هو الإنسان. وهو أمر يوسع كل واحد أن يؤكد على أى حال».

أما ما كان بريخت راغباً فى البرهنة عليه فهو أن بالإمكان صنع أى شئ بالإنسان: تفكيكه وتركيبه وكأته جهاز ميكانيكى. أو تحويله إلى جزار. غير أن غالى غاي ليس الوحيد القابل للتغيير: فالأمر نفسه ينطبق على كل ما يوجد فى هذا العالم، وعلى الأرض التى تمشى عليها، وعلى الإنسان كذلك بالطبع.

(١) مارتن أيسلن «بريخت - الرجل وعمله».

وبما أن غالى غاى يجب أن يعرض بوصفه الموضوع السلبي لهذا التغيير، ستكون الأرملة بيغبك محلته ومحاميته. وهى على الأرجح لاتعلم (لكن بريخت يعلم بالطبع) أنها تجعل من نفسها الناطق باسم فيلسوف يونانى قديم، وهو هيراقليطس الإيفيزى، الذى يقول: «إن المرء لايسبح مرتين فى النهر نفسه، لأن الماء يتجدد باستمرار»، وذلك حين تنتشد: «بإمكانك أن تنتظر إليه ملياً ذلك النهر المختال الذى يمر، فأنت لا ترى، أبداً، الماء نفسه. فالماء الذى يجرى، لايعود أبداً إلى المنبع، ولو نقطة واحدة منه». وتضيف بحكمة: «علام تمسك بالموجة المتكسرة عند قدميك.. فطوال ماأنت عند الشاطئ، ستأتى أمواج جديدة لتتكسر...».

وهى تجعل من نفسها، بالنسبة إلى بريخت، رسولة البقاء بدرسها المر: القبول بالتغيير! لقد مات زوجها، غير أن موته لم يمنعها من العيش بعده لأن الإنسان مثل جهاز ميكانيكى: بالإمكان فكّه وتركيبه. إنه شىء بين أشياء أخرى، فى سلسلة التوليف.

لقد سبق لبريخت أن نبهنا إلى كون الحياة على الأرض خطرة. أما أخطر مايملكه المرء فى الحياة فهو «شخصيته». ففى عملية دفن غالى غاى، يتم دفن آخر فرد على وجه الأرض. وهو الذى يتولى بنفسه إصدار حكم الإعدام، موتاً، على شخصيته.. فما الفرق؟ «إنه ليس كبيراً جسداً، الغارق بين نعم ولا». لأن الإنسان مهما كان شكله، هو «شىء قابل للاستعمال».. وبين «الأنا والأنا الآخر» الحظ هو الذى يقرر. فياحبذا لو يكون الإنسان مرتاحاً فى جلده الجديد، أكثر منه فى جلده القديم.

فى المسرحية مشهد ثانوى يبدى خلاله السارجنت فير تشايلد، الذى يلعب بـ قاشوش الدم (لأنه قتل، بهدوء خمسة هندوس)، يبدى تعلقاً بشخصيته التى تتأرجح بين إفراط فى القسوة، وإفراط فى الحساسية، والإفراطان عنيفان، وهو يهتم بالإبقاء على شخصيته متكاملة إلى درجة أن الأمر ينتهى به لخصى نفسه. وهنا أيضاً تكون الشخصية بضاعة خطيرة! فغالى غاى يصرخ فى وجهه «لاتفعل شيئاً بسبب اسمك. فالاسم شىء غير مضمون، لايمكن تشييد أى بناء عليه» ويعد عملية الخصى يقول «كان من حظى الكبير أن تمكنت من حضور هذا: إننى أرى الآن النتائج الدامية

لمثل ذلك العناد، وما الذى يحدث حين يكون امرؤ ما غير راض عن نفسه، ويثير صخباً شديداً بسبب اسمه». أما أوربا وهو واحد من الجنود الآخرين، فهو يرى أن غالى غاى قد أعطى البرهان على حيويته، فى اللحظة نفسها التى يؤكد فيها قابليته للتغيير. وغالى يشاطره هذا الرأى لأنه يعلن فى النهاية: «ماكان عليكم أن تنادونى بغالى غاى. اسمى هو لا أحد».

إذن كان بريخت قد تنبأ سلفاً باغتراب الإنسان الممكن وبالامتثالية الاجتماعية. أما الرغبة فى التحول إلى «صفر» فكانت توقظ لديه فى ذلك العهد مزيجاً من الإعجاب والاحتقار. أى أعجوبة هو الإنسان! ارموا به فى مستقبل، فسيندفع بقدمين لهما مسباحان!

وذلك لأن ظاهرة التغيير التى تحدث هى، كما يقول الجندى جس للأرملة بيغبيك، حدث «تاريخى». وهو يصرخ بأن التقنية حلت مكان كل شىء «فالحقيقة أن العمل على الآلة، والعمل فى سلسلة، قد ساويا بين وضع الإنسان الكبير ووضع الإنسان الصغير». ويستنتج قائلاً بأن العلم الحديث قد برهن على أن كل شىء نسبى «الطاولة، المقعد، الماء، الحذاء... أنت، أيتها الأرملة بيغبيك، وأنا، كل شىء نسبى».

وفى سبيل «إعادة بناء» إنسان ما، ترى أى وسيلة ستكون أكثر فعالية من التقنية العسكرية؟ ويتحول غالى غاى إلى آلة عسكرية. فما فائدة التساؤل حول طبيعة الصراع وحول هوية الخصم؟ «إذا احتاجوا للقطن، فإنه فى التيب، وإذا احتاجوا للصوف، فإنه فى بامير.. لم يقولوا لنا بعد أى بلد سيغزون، لكن ثمة احتمال كبير بأن البلد سيكون التيب».

تلكم هى هند بريخت، منظوراً إليها عبر نظارات كبلنغ. فتوحى إتكنز وفوزى ووزى، ودانى ديفر، صاروا هنا أوربا، جيب، يولى، وجس. وهم كما يفعل جنود كبلنغ، ينشدون مادحين المشروب الساخن الذى يقدم فى دكان الأرملة بيغبيك، حيث يمكن للمرء أن يشرب «خلال عشرين عاماً» من سنغافورة إلى كوش بيهار. ومن كبلنغ كذلك يقتبس بريخت النصائح التى يوجهها للجنود الإنكليز؛ لكى تتفادوا القبض على يدكم

وهى فى الكيس بينما أنتم تسرقون، اعملوا دائماً جماعة «تدور حول آلة برمانى» ذى عينين صنعتا من الحجارة الكريمة.

وثمة أصل آخر من أصول المسرحية، وفره صديق لبريخت هو الروائى ألفريد دوبلين، الذى ظهرت روايته «قفزات وانغ - لون الثلاث» فى العام ١٩١٥. فهذه الرواية تحكى قصة ابن صياد، هو وانغ - لون، فى إقليم هاى - لنغ، الذى يتحول من أزعر، إلى زعيم لحركة جماهيرية تهدف إلى تحرير المجتمع الصينى سلمياً، لكنها تهزم، وتسحق بفعل هجوم العدو.

فى بداية الكتاب، يدخل وانغ - لون عنوة إلى أحد المعابد المكرسة لإله الموسيقيين، طمعاً فى سرقة صدقات المؤمنين التى يعثر عليها مخبوءة فى تمثال الإله «لكن فى اللحظة التى نزل فيها إلى المقعد، شعر بنفسه معلقاً بضفيرته، أو بالأحرى، أدرك أن ضفيرته ذات الجداول الكبيرة، قد باتت معلقة بالسقف وبالجدار فى الغرفة. بيده اليسرى الحرة، خبط إلى الأعلى وإلى الأسفل وإلى الوراى ووجد كتلة من الزفت كثيفة لم يتمكن من انتزاع أصابعه منها إلا بصعوبة.. ثم، ومع كثير من الألم، وبعد أن فقد الكثير من شعره، انتزع ضفيرته من الكتلة. ثم، فيما كان يلعن الراهب بصوت خفيض، تسلل إلى الشارع».

كذلك نجد أن فقدان الشعر هو الذى قاد جيب، الجندى الإنكليزى، إلى الكارثة، وسبب عملية تغيير غالى إلى جيب.

تتكاثر فى مسرحية بريخت المفارقات التاريخية والتفاوتات المقصودة. لكن هل كان الهدف منها، حقاً، الشكوى من أن الملكة فكتوريا كانت لاتزال حية آنذاك، فى العام ١٩٢٥، ومن أن المؤمنين الصينيين، يخرون راكعين فى المعابد التيبتيّة؟ دلهى، كيلكاو، برلين، نيويورك.. ماهو الفارق؟ إن تلك المسرحية عبارة عن أمثلة تتحدث عن تحولية الإنسان فى عصر الآلات. قد يمكن لقارئ اليوم أن يضيف إليها ملاحظاته حول واقع أن الكمبيوتر صار اليوم أولية التغيير، وحول الدعايات المهيمنة على العقول، وحول ضروب القمع والخنوع من كل الأنواع. أما واقع أن الإنسان يمكنه،

كذلك أن يتحول إلى حيوان - وهذا الأمر واحد من وساوس غالى غاى - فأمر غنى عن البيان، فى هذه المرحلة من مراحل التاريخ. حين يصرخ غالى غاى: «جس، أوريا، بولى، أن المعركة تبدأ.. وها أنا تتملكنى رغبة فى غرز أنيابى فى رقبة العدو»، لا يمكننا إلا أن نشعر بالرجفة لما من شأن هذه العبارة أن تثيره فى ذاكرتنا. أما إذا رغبنا فى شىء يكون أقل كآبة، فعلينا بالتغييرات التى تصيب شارلى شابلن فى فيلم «الأزمة الحديثة».

ولابد أن نذكر هنا «فاصلا» كتب لكى يمثل خلال الاستراحة فى المسرح، حيث تقدم «رجل برجل». إنه الفاصل المسمى «الطفل الفيل»، وهو عبارة عن مهزلة تكاد تكون سورالية، وتدين بالكثير لكارل فالانتين وللمهازل الفولكلورية البافارية. لقد رأى بعض النقاد فى تلك المهزلة لمسات من بيرانديلو كما رأى فيها محللون نفسيون هواة، انعكاساً لوعى بريخت الباطنى.

والواقع أن تلك المهزلة، بأسلوب تقديمها، كانت نذيراً بوحدة من القواعد التى كان بريخت يصر عليها: قاعدة تقول بإمكانية التدخين والشرب واللعب خلال تقديم عمل ما، أى الانخراط فى النشاطات نفسها التى يقوم بها المرء فى الحانة أو حول الحلبة. كان الجمهور (المؤلف معظمه من الجنود.. فى تلك العروض) يتحدث مع الممثلين، الذين كانوا يقومون بدور أم الفيل والفيل والقمر وشجرة الموز. والفيل الصغير متهم فى المهزلة بقتل أمه. لكنه يدعى (وهانحن هنا أمام غالى غاى من جديد) إنه قد حطم غرافة مائة، بضربها على حجر، وليس على رأس أمه. أما شخصيات هذه المهزلة، التى كانت تعليقات الجنود تقطعها بين الحين والآخر، فكانت تجهد للبرهان على حدوث الجريمة، بإجبار الفيل على أخذ أمه إلى خارج دائرة من الطيشور، قصد البرهنة على أنه ليس ابنها. (وهانحن هنا أمام أول إشارة لمسرحية «دائرة الطيشور القوقازى»، والأمر كله ينتهى باغنية وبمباراة ملاكمة، يدعو غالى غاى إليها أحد الجنود «أه كم كان الوضع جيداً فى أوغندا/ بسبعة قروش المقعد فى البلكون/ وأه للعبة البوكر مع النمر العجوز الطيب...».

الحقيقة أن تلك المهزلة كانت عبارة عن ظهور أولى لمبدأ «التغريب» فهنا يلعب غرباء دور مراقبين موضوعيين و«أناس لامبالين» وقضاة.

لكن.. لنعد إلى «رجل برجل». فهذه المسرحية، ومهما كانت تمثل بالنسبة إلى تاريخ بريخت مرحلة انتقالية تسجل مرحلة مهمة وضرورية في تطوره. فـ «الأنا» التي مجدت لزمن طويل، من الرومانتيقيين حتى وولت وينمان والتعبريين، انتهت إلى الموت. والشخصية والفردية صارتا وهماً. ومع هذا فإن «الأنا الجماعية» مزيفة بمقدار زيف «الأنا الفردية»، وذلك لأنها تخدع أولئك الذين يفعلون كما تخدع الذين يتلقون. رفاق غالى لاهتمون به. والجيش الإمبريالى هو أيضاً «أنا جماعية» منهمكة فى عملية تدمير الذات. وتراجع غالى المرعب، حين يرفض النظر داخل التابوت الذى من المفروض أنه يحمل جثمانه، يكاد يكون تراجعاً مؤثراً. فكيف سيحدث لاحقاً لرجال آخرين أكثر تعليماً وعلماً أنهم سيتحملون مشاهدة أنفسهم منغلقيين فى تابوتهم الذهني والأخلاقي الخاص؟

غير أننا نلتقى فى «رجل برجل» بعنصر التغيير كذلك. فبعل وكراغلر وغارغا، شخصيات لا يحدث لها أى تغيير ذى معنى. أما غالى فإنه يتغير. وحتى لو كانت تغيراته تعكس «البطولة» المضادة - للبطولة التى يعيشها زماننا، لأنها بدون عاطفة، مزيفة، وانتهازية، فإنها تعكس مع هذا لدى بريخت صورة المجتمع البرجوازي (بعماله) الذى انتزعت من شخصياته وجوههم وأسماءهم متحولين إلى مجرد بطاقات هوية.. هى الأخرى قابلة للتغيير. غالى لا ينكر ذاته فقط، بل هو ينكر كذلك كل الأشياء والأشخاص الذين يحيطون به.

العرض الأول لـ «رجل برجل» أقيم فى «إندستياتر» فى دار مشقادات فى ٢٦ أيلول ١٩٢٦، بإدارة جاكوب غيس، وديكور كإسبار نيهير. وهى لم تحقق نجاحاً. هذا بينما رأى الناقد برنارد ديبولد فى عنوان المسرحية شعاراً بولشفياً، وفى العرض نفسه كتلة مخلوطة من الممثلين والعواطف، بدت له محتوية على القليل القليل من العناصر الحديثة حقاً.. بالنسبة إلى كاتب كان «مبالغاً فى حديثه».

أما ليون فوختفانغر، فقد عمد فى مقال حماسى نشره فى «دان فلتبوهن» للثناء على الموهبة التى بها عرف بريخت كيف يسيطر على «المنطق الداخلى» غير المحتمل والرائع، الذى حملته عملية تغيير غالى غاى. ولقد كان فوختفانغر مسحوراً خاصة بالصلاة المتضرعة التى يلقيها غالى غاى أمام جثته، ورأى أن «ليس ثمة أى فصل كتبه أى مؤلف معاصر، يمكنه أن يصل، ولو من بعيد، إلى عظمة تصوير هذا المشهد، وإلى إحياءاته المأساوية - الكاريكاتورية».

وبالنسبة إلى هيربرت جرنغ، رأى هذا الأخير أن بريخت هو أول كاتب مسرحى ألمانى «لا يمدح ميكانيكية الآلة ولا يذمها، بل يعتبرها واقعاً لا رجعة عنه، ويتجاوزها، بالتالى».

مع «رجل برجل» وصلنا إلى الطريق التى تقود إلى مسرح بريخت الجديد. فهنا تجىء الأجزاء الغنائية مفصولة بوضوح عن الحكمة نفسها، وهى تشكل نوعاً من القطع فى انتظامية الحركة الرئيسية». أما استخدام العناوين الداخلية، وعامل «التغريب» الذى يحل على الجمهور الذى يشهد عملية بيع المزيف (ليرى فى تلك العملية معادلاً لكثير من الصفقات التى يتم التفاوض عليها فى العالم الخارجى)، والصداقة التى تحدثها التغيرات التى تطرأ على غالى غاى.. فكلها عناصر، هى البدايات الأولى للمسرح الملحمى.

البحث عن الهوية : طريق المسرح الملحمى

بالنسبة إلى ألمانيا، كما بالنسبة إلى بريخت، كانت السنوات بين ١٩٢٣ و ١٩٣٠ سنوات حاسمة وتعليمية فى أن معاً. فعلى الصعيدين السياسى والاقتصادى، كان البلد يدخل مرحلة توازن ظاهرى؛ فالمارك أصابه نوع من الثبات، وبدا التوتر العالمى وكأنه يتضاءل بشكل ملموس، بفضل توقيع عدد من المعاهدات، ومن بينها «معاهدة لوكارنو» على سبيل المثال، وبدا النفوذ الاقتصادى والسياسى للرأسمال الأمريكى، نفوذاً لا يمكن مسه. أما الأزمة التى أثارته تعويضات الحرب فسرعان ما انتهت، ولو بشكل مؤقت على الأقل.. والحرب الأهلية لم تعد مرتسمة فى الأفق تهدد البلاد. تلك المشكلات كانت تثقل على ألمانيا فى الوقت الذى كان فيه المارك يتدهور باستمرار، ويدخل فيه الفرنسيون منطقة «الروهر»؛ حيث كانت أعمال التخريب والمواجهات الدامية، والانفصالية البافارية، والأعمال القائمة ضد ماسمى بـ «جمهورية فايمار اليهودية»، تثير الخشية من حدوث انتفاضات جديدة. وكان انقلاب ٩ تشرين الثانى ١٩٢٣، الذى حاوله هتلر وأنصاره قد فشل. الآن صار يمكن الاعتقاد بأن سنوات البؤس قد ولت: سنوات البطالة والجوع والتعاسة التى حدث خلالها، كما قال أحد اللّوماء، إن الآلات الوحيدة التى كانت تشتغل ساعات إضافية، هى آلات الطباعة الحكومية التى كانت منهمكة فى إنتاج نقود ورقية. ومن الناحية الأخرى، كانت المضاربات والتضخم، فى الوقت الذى تفقر فيه الجماهير الشعبية، تزيد من ثروة مؤسسات مثل مؤسسة «هوغو شتينس» التى نجحت فى جمع «أكبر ثروة وشيدت أضخم تراست صناعى

فى ألمانيا مابعد الحرب. فتلك المؤسسة تحولت من الحديد والصلب، إلى النقل البحرى والبرى، وإلى تجارة الخشب والفنادق وصناعة الورق والصحافة والسياسة».

أما الكارثة الاقتصادية والاجتماعية التى كانت قد بدت حتمية، فلقد تم تفاديها بفضل تدخل الرأسمال الأمريكى الساعى، عبر مخططات «ديوز» فى العام ١٩٢٤ و«يونغ» فى العام ١٩٢٩، إلى تسوية قضية تعويضات الحرب. ولقد نجح ذلك الرأسمال، عن طريق قروض ضخمة الحجم، فى النهوض بالبلد، وفى جعله، خلال فترة يسيرة من الزمن، واحداً من أكبر البلدان الصناعية فى العالم. ترى من كان، قبل العام ١٩٣٣، يجهل أسماء شركات مثل «سيمنس» و«هاياغ» و«فيرينغشتاهلفركه» و«أ.ج. فارين» ويجهل قوتها؟.

غير أن تلك الثروة الهائلة لم تطل مجموع السكان الذين وجدوا أنفسهم، أكثر وأكثر، عرضة للفقر والبطالة. فظلت الساحة السياسية مرتبكة: كانت الأحزاب اليسارية ممزقة بفعل الخلاف التروتسكى - الإستالينى فى الاتحاد السوفيتى، والآثار التى كانت له على الحركة الشيوعية الألمانية وفى العام ١٩٢٥ مات الرئيس فردريك إبيرت، خلفه الجنرال فون هيندنبيرغ. قبل ذلك بفترة كان أدولف هتلر قد ترك الراحة النسبية التى كان يستشعرها فى سجنه «لانزهات»، ليعود إلى العمل السياسى. وشرع بتأليف حزب القومية - الاشتراكية، بمعاونة جورج شتراس والجنرال فون أب وجوزف غوبلز. وكانت محاولاته السياسية الأولى مخيبة لآماله. ففى انتخابات ١٩٢٨، لم يتمكن الحزب الجديد من جمع أكثر من ٨٠٠ ألف صوت. أما بالنسبة إلى أجنحة اليمين المتطرف الأخرى (الحزب الوطنى، رابطة الوحدة الألمانية بزعامة ألفرد هونغبرغ، وحزب «شتاهلهلم» بزعامة فرانتز سلدت) : فإنها كانت تدعم معارضتها لجمهورية فايمار، وتزيد من دعواتها لقتل مخططات «ديوز» و«يونغ، وضد «معاهدة فرساي». ومع هذا، حقق الاشتراكيون والشيوعيون، على الرغم من انشقاقاتهم الداخلية، مكاسب ضخمة فى انتخابات ١٩٢٨، جمعوا سوياً نحو ٤٠ بالمئة من الأصوات.

فى مجال الفنون والأدب كان شباب التعبيرية المتحمسة، بإنسانويتها الكونية، قد خمد. كانت التعبيرية قد أخلت المكان لواقعية جديدة، تدير ظهرها للدائنية وترفض صرخة «أيها الإنسان!» المؤثرة التى كان يطلقها التعبيريون. أطلق على هذا التيار الجديد اسم «الموضوعية الجديدة»، وكان عرضها الحاضر التاريخى، وكان نمط تعبيرها الوثيق، ومحط أنظارها، أميركا. أما شعاراتها فكانت التالية: الفاعلية والتأيلورية، والعواندية الواطسونية، والوظيفية والجاز والآلة والتكنولوجيا، والازدهار الصناعى، ولندبرغ وخاصة التجريبية على النمط الأمريكى، كتب هانز أ. هواخيم: «كنا منجذبين ناحية أميركا التى كانت تمثل بالنسبة لنا «فكرة الخير»، كانت بلاد المستقبل. كانت أميركا تشعر بارتياح تام وذلك منذ عقد من الزمان. كنا أصغر من أن نعرف هذا، ومع هذا كنا نحبها».

«الشيء فى ذاته» فى تلك «الموضوعية الجديدة» كان انتصار التكنولوجيا الحديثة. أما شكلها المسرحى فكان الـ ZETTSTUCK الذى كان يمس موضوعات معاصرة مثل مطاردة البترول فى الأسواق الدولية، والغازات الضائقة، والحرب والسلام، والعدالة الطبيعية، والإجهاض، وعقوبة الموت، والأخلاق البرجوازية. ولقد زادت الخشبات من تقديمها لتلك الأشكال المسرحية، التى تعتبر رائدة الشكل الوثائقى.

كان بالإمكان صياغة صرخة الحرب فى العبارات التالية «المنفعة قبل أى شيء آخر». وبما أن موضوعة التعبيرية كانت قد انطوت، وتفرق الكتاب الذين كانوا قد اشتهروا. فانطلق فرانتز فرقل وكارل تسوكماير فى الرومانطيقية والصوفية الدينية، واتجه جورج كايزر وفالتر هاسنكلير إلى مسرحيات البوليفار الناجحة، فيما تبنى هانز جوست ورينولد غورنغ وأرنولد برونن مواقف سياسية يمينية ليصيروا، قليلا فقليلا، قوميين وشوفيين ورجعيين. أما تولى ويسكاتور وبيرخت وفردريك وولف فقد تقاربوا أكثر وأكثر مع اليسار.

كان المسرح قد بقى الحلبة التى تخوض فوقها مختلف تيارات الحركة الثقافية معارك عنيفة. وكان تأثير الاتحاد السوفييتى قويا بشكل خاص. أما زيارات

«مسرح الفن» الموسكوفى بإدارة قسطنطين ستانسلافسكى فقد أثرت فى المسرح الألمانى عميقاً، لكن الشراكة بين ستانسلافسكى وفسيفولد مايرهولد كانت هى التى سحرت الجيل الشاب بتقنياتها الأكثر حداثة. كان مايرهولد يرى فى الثورة الروسية أفضل فرصة لتجديد فن المسرح والقطع مع تقليدية ستانسلافسكى. وكان ينادى بمبدأ «البيو ميكانيك» أى بترجمة الشعور الدرامى عن طريق «الحركة» النموذجية، وإلغاء فردانية الشخصيات، وبضرورة التركيز على «الطابع الطبقي» للعرض الدرامى. وكان يمهّد لظهور بريخت فى واقع أن المتفرج بالنسبة إليه، وبالتعارض مع سفانسلافسكى، لا يتوجب عليه أبداً أن يشعر أنه فى المسرح. وكان يعزو كذلك الكثير من الأهمية إلى المسرح الشعبى وإلى الفولكلور الروسى. وكانت خشبته «البنائية» تضع الجمهور فى احتكاك مباشر مع العرض، مستغنية عن الستارة ومستخدمة ديكورات متحركة، وجاهدة لخلق «سيمفونية حركة»، يجعل المتفرجين يشاركون فى تأليف الدراما. ويقول مايرهولد «إن على فناننا أن يتخلى عن الريشة والبيكار. وعليه أن يمسك بالطرقة والفأس لكى يعيد تشكيل الخشبة على صورة عصرنا التقنى».

كذلك كان المسرح الأوروبى الجديد مطبوعاً إلى حد كبير بنظريات أفلاطون كرخنيف، الذى كان يدعو إلى قطيعة شاملة مع مسرح ستانسلافسكى وتشيكوف البرجوازى، وإلى خلق مسرح بروليتارى «للجمهير»، و«لاسقف له». وكان ثمة مجدد آخر كبير الموهبة هو ألكسندر تايروف (الذى كان الألمان فى تلك الفترة يلقبونه بـ «جسنر» الروسى). ولقد أدخل تايروف ما أطلق عليه اسم «الثلاثى الأبعاد»، ومبدأ «التوازى» و«البنائية». وكان يستخدم المكعبات والمربعات والأشكال الهرمية والمسطحات وأشياء مائلة تسيل منها الألوان. وكان على «ممثله التركيبى» أن يمارس عدة فنون. كان تايروف فى ابتكاراته يستلهم المسرح الهندى و«الكوميديا دل أرتى» الإيطالية.

تحت تأثير السوفييت، كانت الطبقات العاملة الألمانية تشكل مجموعات درامية، وتلك هى الحركة التى تعرف باسم «أجيت - بروب» (أى التحريض والدعاية).

فى الاتحاد السوفىيىتى، كانت هذه المجموعات ومجموعات «البرولوت - كولت» تستخدم لبت رسالة الثورة والشيوعية لى كل شرائح الأمة، ولقد تبدى تأثيرها من الضخامة بسبب كون جزء كبير من السكان لا يزال بعد أمياً، والفرق الألمانية المماثلة لها تبنت أشكالها التعبيرية بل وتبنت حتى أسماءها؛ فاطلقت على نفسها اسم «القمصان الحمراء»، «القمصان الزرقاء»، و «الصواريخ الحمراء» على سبيل المثال. وتلك الفرق بـ «جرائدها الحية» و «محاكماتها الهزلية للبرجوازية الرجعية»، كانت تمثل عنصراً بالغ الفعالية فى عصر الاضطرابات ذاك.

كانت استعراضاتها الجماهيرية مثل «سبارتاكوس» و «كونراد البانس» تتطلب اشتراك ألف أو ألفى شخص، وكانت تقدم أمام جمهور بإمكاننا أن نقدر عدده بنحو ٥٠ ألف شخص. ولقد أحصى أنه كان يوجد فى ألمانيا بين ١٩٢٨ - ١٩٣٠ أكثر من ٣٠٠ فريق من هذا النوع تعد معاً قرابة ٤٠٠٠ عضو. صحيح أنها لم تكن جميعاً ملأى بالمواهب المزهرة لكن «المسرح ذا الغرض» كان وسيلة تعبير مفيدة لأنه كان بالإمكان نقله إلى أى مكان، واستخدامه لتقديم مسرحيات هزلية، واستعراضات وحفلات غناء، وغناء جماعى فى الشوارع والمصانع والحانات، وإلى تلك الفرق تنضاف جمعيات محترفى «الإجيت - بروپ» منهم واحدة هى «داى يونغه فولكس بوهفه»، التى كان أرفن بسكاتور يديرها فى البداية، وكانت تلك الجمعية تتميز بمستواها الفنى الرفيع، وبنوعية مسرحياتها التى غالباً ماكان يكتبها مؤلفون معروفون.

تلکم كانت بعض التأثيرات التى مورست، بين غيرها، على المسرح الألمانى فى تلك الآونة. وليس علينا هنا أن نهمل الأثر الذى تركه «مسرح الفن» الموسكوفى وستانسلافسكى بفرقة المؤلف من فنانين متميزين كانوا يحاولون مسرحيات تشيكوف وغوركى إلى سيمفونيات مارجىن ما بين الحركة والكلام والديكور عن كُتب. وأخيراً نذكر أن السينما، سينما أيزنشتاين وسينما شارلى شابلن على السواء، كانت تلعب دوراً مهماً. ولقد ساهمت هذه العناصر جميعاً، بشكل أو بآخر، بتكييف مخيلة واحد من الأشخاص الأكثر إبداعاً والأكثر ثورية الذين عرفهم المسرح الألمانى:

أُرفن بسكاتور، زعيم تيار «المسرح الملحمي» الذي اشتغل بالتعاون مع عدد من الفنانين الأكثر موهبة في سنوات العشرين، والذي أدى تأثيره إلى المساهمة عميقاً في توجيه عمل برتولت بريخت ونظرياته.

إننا نمتلك مراسلات مهمة مؤرخة في العام ١٩٤٧ يتبادل فيها بريخت وبسكاتور التحيات. فيكتب بريخت لبسكاتور «يهمني أن أؤكد أن أحداً، من بين جميع الذين صنعوا المسرح خلال السنوات العشرين الأخيرة لم يكن أقرب إلى منك». ويجيبه بسكاتور «وأنا من جانبي أعتقد بأن أي مسرحي لم يكن أكثر منك دنواً من مفهومى للمسرح».

كان أرفن بسكاتور، الذي يكبر بريخت بـ ٥ سنوات ابناً لعائلة بروتستانتية ألمانية عريقة. وكان مثله في هذا مثل الكثير من معاصريه، قد عرف تغيراً جذرياً خلال الحرب العالمية الأولى؛ فهو بعد أن كان متحمساً عند بداية الحرب، انتهى به الأمر بعد تجارب عسكرية مريرة من اللامبالاة التامة لينتهى معتقاً قضية الثورة. ويكتب بسكاتور «بيان» تاريخي في الرابع من آب ١٩١٤. ماهي تلك الظاهرة التي تدعى «التطور الشخصي» أن لا شيء في العالم يتطور «شخصياً». إذ هناك دائماً شيء آخر يطرده. أمام ذلك الشاب العشريني كانت الحرب. المصير. وهذا المصير جعل كل معلم مدرسة آخر، شخصاً سطحياً».

لدى عودته من الجيش انضم بسكاتور، وقد أضحى شيوعياً مقتنعاً إلى «الرابطة الإسبارتاكية».

أما فرقته المسرحية الأولى «داس تريبونال» التي أسست في كونيغسبورغ بين ١٩١٩-١٩٢٠، والتي كان من المفروض أن تمثل مسرحية أرنست تولر، «التغيير» ولم تفعل، فلم تدم سوى موسم واحد، وارتحل بسكاتور ليقوم في برلين؛ حيث كان المناخ متفجراً (حتى لدى الدادائيين). وهناك عثر على المسرح السياسى التقليدى «الفولكسبوهنة»، الذي تأسس عند نهاية القرن الماضى، والذي كان يضم عدداً كبيراً من الأعضاء ولا يزال حتى الآن متجهاً شطر راديكالية أدبية على الأقل. كان الوقت

مناسباً للمشاريع الجديدة ولبث الدم الطازج. وكان ماكس رينهاردت نفسه، اعترافاً منه بأن التغيير بات ضرورياً، كان قد شجع فى العام ١٩١٧، إنشاء فرقة «داس يونغه دويتشلاند» المسرحية التى جعلت من الحرب ونتائجها الموضوع الرئيسى لأعمالها.

فى العام ١٩١٩ أسس بسكاتور مع صديقه هرمان شولر «مسرح العامل الثورى»، وأعلن عن موعد عرضه الأول «أيها الرفاق! إن روح الثورة، وروح المجتمع الذى سيولد، وروح الثقافة الجماعية التى لا طبقة لها هى التى تمثل مشاعرنا الثورية. إن المسرح البروليتارى يريد إشعال هذه المشاعر والمساهمة فى إيقانها حية. والتجارب التى عرفنا الفن الاشتراكى عليها تجعلنا أكثر وعياً بجدية المهمة التاريخية للملقة على عاتق طيقتنا وعظمتها». ويقول بسكاتور إن «كلمة فن قد حرمت تماماً فى برنامجنا. إذ كان على مسرحياتنا أن تحت على إحياء التاريخ والعمل فى السياسية».

كانت ردود فعل الشيوعيين إزاء مشاريع بسكاتور مبهمة: فهم لم يكونوا بعد واثقين من التوجه الذى سيسير فيه. وكانوا حذرين بعض الشيء إزاء تلك التصريحات الصاخبة التى كانت تريد أن تجعل من المسرح وسيلة لتحويل العمال إلى «قوة ثورية». فبسكاتور بحماسه كنبى شاب، كان يميل إلى المبالغة فى تحجيم أثر المسرح. لكن مع مجرى السنوات عرف موقف الحزب الشيوعى وتطلعات بسكاتور، كل على حدة، تغيرات ملحوظة.

لحسن الحظ دعا مسرح «الفولكسبوهنه» الذى كان بحاجة إلى استعادة قواه والعثور على مواهب جديدة، دعا بسكاتور فى العام ١٩٢٤، لإخراج مسرحية ألفونس باكيه «بيارق»، التى لم يكن أى مخرج آخر قد أبدى استعداداً لتحمل مسئوليتها. والمسرحية عبارة عن اقتباس مسرحى لمحاكمات شيكاغو - ١٨٨٦؛ ففى تلك السنة، وخلال مظاهرة عمالية تطالب بيوم عمل من ثمانى ساعات، انفجرت قنبلة لتقتل وتجرح عدداً كبيراً من الأشخاص. وخلال الهياج الهستيرى الذى تلا الحادثة حكم على ثمانية فوضويين، وأعدم أربعة منهم. كانت المسرحية قوية جداً، ولم يكن فيها أى بطل فرداً. وكانت عبارة عن رواية مسرحية. وللمرة الأولى كان برنامج العرض يعلن عن «مسرحية ملحمية».

وكان هذا المصطلح يستخدم لتعيين شكل جديد للمسرح، يتم فيه قطع الحركة الرئيسية بواسطة عمليات وصفية أو تفسيرية تتم عن طريق الأفلام أو الياقظات أو الخطاب الموجه للجمهور. فعلى شاشة سينمائية كانت تمر مواكب الزعماء النقابيين، وملوك المال، ورؤساء البوليس إلخ، أما على يافطتين علقنا فى جانبى الخشبة فكانت تظهر بين فترة وأخرى عناوين أو تعليقات مكتوبة تتعلق بما يجرى. وكان عدد ممثلى المسرحية ٥٦ ممثلاً وممثلة.

لقد كان ألفرد دويلين، وهو من أنصار الرواية الملحمية - التى كان واحداً من كتابها - أحد الذين فهموا دلالة هذه التجديدات «لقد اقتبس باكيه على الخشبة انتفاضة شيكاغو الفوضوية، متعاملاً معها بطريقة تجعل الصورة الناتجة فى موقع وسط بين الرواية والمسرحية.. وعلى هذا النحو نلاحظ أن المسرحيات الملتزمة ستنحو دائماً باتجاه الرواية الدرامية، أما مؤلفوها فلن يكون مصدر إلهامهم شعرياً بل ملحمياً.. إن هذه المنطقة الحدودية تبدو لى شديدة الخصب، وسوف يسعى إليها أولئك الذين لديهم شىء يقولونه ويبدونه، بحيث إنهم لم يعودوا يشعرون بأية راحة داخل الأشكال البائدة والمتحجرة لمسرحنا.. فى الرواية الدرامية التى تعود إلى زمن أسخيلوس، كان هناك مسقط رأس المسرح. ويمكن للأمر أن يكون الآن على هذا النحو». ومسرح بسكاتور كان «متحركاً»، وكان بإمكانه نقله حيثما يشاء، إلى كل مكان له فيه موقع أو جمهور.

إن كان أسلوب بسكاتور الخاص يتألف من ثلاثة عناصر رئيسية: عنصر سياسى، وآخر ملحمى، وثالث تقنى. «كانت السيولة، ومبدأ التوازى، وتقليل العتاد المستخدم حتى الحدود الأساسية والتاريخية والواقعية، كانت كلها قد بدأت بغزو عالم الفنون».

كان مسرح «رسالة» ذاك الذى كان على بسكاتور أن يتوجه به بعبارات بسيطة وملموسة، وكأنه «بيان كتبه لينين»، وذلك باتجاه جمهور جديد و «بطل» جديد. كان بسكاتور يتساءل «هل بالإمكان حقاً أن نؤكد أن صورة الإنسان وعواطفه وعلاقاته

مع الآخرين لاتزال فى مواجهة هذا الاضطراب الضارى، الذى لايمكن لأحد الإفلات منه، خالدة ومطلقة وغير قابلة لأن يغيرها الزمن؟ (...) إن تلك المرحلة التى بسبب الحاجة الاقتصادية والاجتماعية، قد حرمت الفرد من إنسانيته دون أن تعطيه فى المقابل إنسانية مجتمع جديد، أدت إلى خلق بطل جديد، وهذا البطل هو هو نفسه، فلم يعد الفرد بمصيره الخاص والشخصى هو العامل البطولى فى الدراما، بل الزمن، مصير الجماهير.. لم يعد الإنسان فى علاقته مع ذاته أو فى علاقته مع الله، بل الإنسان فى علاقته مع المجتمع الذى يقف فى مركز كل شىء . فهو إن ظهر تظهر توجهاته ومكانته فى الوقت نفسه. وهو فى كل مرة يخوض فيها صراعاً، سواء أكان الصراع أخلاقياً أم روحياً أم غريزياً، فإن الصراع يكون صراعاً مع المجتمع. فإذا كان الإنسان قد شغل موقعاً مركزياً فى علاقته مع القدر بالنسبة إلى الأزمان القديمة، وفى علاقته مع الله فى العصور الوسطى، وفى علاقته مع قوى العاطفة فى أيام العقلانية.. فإن مجتمعنا الراهن لا يستطيع أن يراه إلا فى علاقته مع المجتمع ومع المشكلات الاجتماعية، أى بوصفه كائنًا سياسيًا».

وغنى عن البيان أنه فى الوقت الذى كان فيه تقديم مسرحية متواضعة التسييس مثل «وليم تل» لشيلر وكان يكفى لخلق اضطرابات وقلقل، كان لمحاولات بسكاتور أن تثير تهيجاً ما . لقد حضر بسكاتور، من أجل حملة الحزب الشيوعى التى سبقت انتخابات ١٩٢٤ النيابية، استعراضه الأكثر إثارة والأكثر تحريضية «الاستعراض الأحمر» الذى كان يعتبره بشىء من الرومانطيقية، كـ «إمكانية تحرك مباشر». لقد جذب ذلك العرض جماهير غفيرة، وفيما يلى وصف لشاهد عيان رأى الحدث «لدى وصولنا كان ثمة مئات من الأشخاص ينتظرون فى الشوارع متوسلين بإدخالهم لكن دون جدوى. كان العمال يتشاجرون بشأن الأماكن. وفى القاعة كان الزحام شديداً وكان المناخ خائفاً بسبب الإغماء، موسيقى. أطفئت الأنوار. صمت، فى الصالة يتشاجر رجالن. يتأهب الجمهور. يتقدم المتحدثان إلى وسط الصالة. تضاء أنوار الخشبة ويظهران أمام الستار. إنهما عاملان يتجادلان بشأن وضعهما. يصل رجل ذو قبعة عالية. برجوازى. لديه ما يقوله وهو يدعو العاملين

إلى تمضية الأمسية برفقته.. يرتفع الستار. بواب له شرائط ذهبية، مشوهو حرب، متسولون، صخب ولجب. صليب معقوف. البواب يرمى أحد المتسولين خارجاً. العمال يهاجمون المبنى. يتدخل الجمهور، يصفر، يتظاهر، هياج عام.. أمر لاينسى حقاً»^(١).

من البديهي أن تلك الاستعراضات كانت باهظة التكاليف بقدر ما كانت مثيرة، وبسكاتور من دون أن يترك هذه التفاصيل توقفه عن عمله، أخرج بعد ذلك مسرحية «رغم كل شيء» (اقتباساً من خطابات كان كارل ليبكنخت قد ألقاها)، ويتحدث هذا الاستعراض الضخم عن تاريخ الثورات منذ بداية الحرب العالمية الأولى حتى اغتيال روزا لوكسمبورغ وكارل ليبكنخت، هنا، وللمرة الأولى أدخلت السينما إدخالاً عضوياً في الإخراج، أما الوثائق التي عثر عليها في المحفوظات الوطنية، وصور الحرب الحقيقية، فكانت تترى أمام ديكور عملاق صنع من شرفات ومن ألواح منحنية ومن سلالم ومسطحات دوارة، أطلق عليها بسكاتور اسم «براتيكايلات». كان في العرض كل شيء، الخطابات ومقالات الصحف والمداخلات والصور وأفلام الحرب والثورة والشخصيات التاريخية بما فيها روزا لوكسمبورج وكارل ليبكنخت.. وكل هذا على خشبة الـ «غروسي شاو شبيلهاوس» الضخمة التي كان ماكس رينهاردت قد بناها خصيصاً لتقدم فيها استعراضات كلاسيكية! في هذه المرة أيضاً لعب الجمهور دوراً فعالاً، واختلطت السينما بالمسرح، بينما حضر ناقد «الفرنكفورتر تسيتونغ» ذو الآراء المحافظة مدهوشاً، أحد تمارين مشهد الرايخستاغ^(٢) كما جرى خلال الحرب، ثم شاهد كارل ليبكنخت وهو يتحدث ويجيب على أسئلة جندي يعمد بعد ذلك للذهاب إلى الشارع؛ حيث يوزع المنشورات ويلقي خطاباً سلمية «يعتقل، فلا يحرك المارة ساكناً، أما جمهور المسرح؛ فإنه إذ يرى هذا المشهد يعرب عن رعبه وعن اشمئزازه من نفسه».

(١) روى هذا جاكوب التماير، الذي يذكره بسكاتور في كتابه «المسرح السياسي».

(٢) مجلس النواب الألماني، الذي أحرق واتهم الشيوعيون بإحراقه (الترجم).

لم يكن بسكاتور من أولئك الرجال الذين يخشون الفضائح، فالتغيير الجذرى الذى أحدثه فى مسرحية «الصوص» لشيللر أثار عاصفة من الاحتجاجات، لكن ذلك لم يكن شيئاً بالمقارنة مع الضجة التى استقبلت إخراجها فى العام ١٩٢٧ لمسرحية أهم هى «عاصفة على بلاد الغوت» فهو قد نقل إلى العصر الحديث تلك الدراما التاريخية التى تجرى أحداثها خلال العصور الوسطى؛ بحيث صارت المسرحية حديثة إلى درجة أن إحدى شخصياتها ارتدت قناعاً يمثل لينين، وفى نهاية المسرحية «علت المسرح النجمة السوفيتية بكل تآلقها»، كما يقول أحد النقاد المعادين، والغريب فى الأمر أن ألفرد كير، دافع عن بسكاتور، ومع هذا عمدت إدارة «الفولكسبوهنه» إلى سحب فيلم يصور الثورة الروسية. ولقد نوقشت تلك القضية حتى داخل البرلمان البروسى. أما الصحفيون فقد تحدثوا عن الأمر وقلوبهم ملأت بالفرح «لقد تمكنا من مشاهدة الكيفية التى بها تتشكل فرق الهجوم البولشفية داخل الفولكسبوهنه نفسه».

كانت تلك الاستعراضات تكلف أموالاً طائلة؛ بحيث إن تجارب بسكاتور الضخمة كان من شأنها أن تتهاوى كلياً لولا ظهور ثرى برجوازى هو زوج الممثلة تيلا دوريو، الذى مول مسرحاً جديداً أسندت تصميماته إلى فالتر غروبيوس. لم ينجز ذلك المشروع أبداً، لكن فى تلك الأثناء استقر بسكاتور فى مسرح «نولندور فبلاتز» وهناك حقق بين عام ١٩٢٧ - ١٩٣٠ قمة نجاحه. فهو وبمساعدة فريق من الممثلين الموهوبين من أمثال دوريو وهيلمينا فايغل، وبول غراتس وأرنست دويتش، وأرنست بوش وألكسندر كراناخ، وماكس بالنبرغ، توصل إلى خلق أداة عمل جماعى لم يسبق أن حاز على مثله سوى قلة من المخرجين فى تاريخ المسرح. ولقد انضم إليه كتاب وفنانون من بينهم بريحت وجورج غروس، وجون هارتفيك. ولقد كانت تلك المرحلة الكبيرة غنية بالاستعراضات الضخمة، ومنها على سبيل المثال «هويلا». إننا نعيش «لأرنست تولر التى بها افتتح المسرح موسمه فى ٣ أيلول عام ١٩٢٧ وتلتها مسرحية «راسبوتين» لالكسى تولستوى و «الظرف» لليولانيا، وأخيراً الإنتاج الذى فاق كل الإنتاجات الأخرى «الجندي الشجاع شفايك» لـ ياروسلاف هاشيك.

وسببت مسرحية «راسبوتين» محاكمات تدخل فيها القيصر السابق غيوم ومتمول روسي. وإذا خسر بسكاتور القضية توجب عليه إحداث تعديلات في بعض أجزاء المسرحية. أما الرسوم الفاحشة التي وضعها جورج غروس لمسرحية «شفايك» فقد أوصلته إلى المحاكم بتهمة الهرطقة. هذا بينما توجب عليه تعديل مسرحية «الظرف» في اللحظات الأخيرة بعد أن هوجمت من اليمين ومن اليسار على السواء.

لقد كان من حسن حظ بسكاتور، أن فريق المؤلفين العامل معه كان يضم برتولت بريخت، إضافة إلى ليولانيا وفليكس غاسبارا. فكما يمكن لنا أن نتصور، كانت تنفرض غالباً حالات طارئة كان من الضروري مجابهاها بسرعة. وعلى هذا النحو مثلاً، ما إن ارتوى أن المسرحية المقتبسة عن رواية هاشيك «شفايك» بعناية ماكس برود وهانز ريمان، لا يمكن القبول بها، حتى توجب على بريخت والآخرين، إنجاز اقتباس جديد لها. ومن بين كل محاولات بسكاتور، كانت تلك هي المحاولة الأكثر ديمومة والأكثر أهمية. وكان موضوعها جذاباً بالنسبة إلى بريخت، بصورة خاصة. أما بسكاتور فكان يرى فيها فرصة العمر. فمن المستحيل مقاومة إغراء شفايك، ذلك «البطل المضاد» المجند في الجيش النمساوي، والذي بالأعبه وحيله الساذجة، وبلاهته، ينتزع عن الحرب وعن الجيش أسطوريتهما، في الوقت نفسه الذي ينجح فيه في «تحريك» التاريخ. لقد تولى جورج غروس أمر التقطيع، وأدخل بسكاتور سجاتين متحركتين أحياناً في اتجاه متوازن، وأحياناً في اتجاه متعاكس. ويقول بسكاتور: «للمرة الأولى كان في مقدور الممثل أن يلعب كل دوره على الشاشة، أن يسير، وأن يسير ويركض». ومن أجل إيجاد فهم أفضل لمغزى المسرحية، تخيل معاونو بسكاتور مشهداً أصيلاً ومبتكراً يجرى في السماء، فيه يواجه شفايك السلطات من عل، كما كان قد سبق له أن فعل على الأرض. وكان ينبغي أن يمشى فوق خشبة المسرح موكب من مشوهي الحرب (الحقيقيين)، على وقع مارش «رادتسكي» العسكري. لكن هذه الفكرة التي كان حتى بسكاتور يراها بالغة الكآبة، سرعان ما أسقطت. ثم بفضل توليف الأفلام وعروض الماريونيت (الدمى) والأقنعة، وبفضل ريشة غروس

الحادة التى لم يسبق لها أن كانت قبل ذلك أكثر مخيلة، وبفضل حضور ماكس بالنبرغ الذى لا يقلد، فى الدور الرئيسى.. حققت المسرحية نجاحاً كبيراً.

وثمة نادرة طريفة تصور لنا مناهج عمل الفريق، ففى «الظرف» وهى مسرحية تصف المناورات الإمبريالية فى سوق البترول، ثمة شخصية نسائية تلعب دور عميل سوفيتى. فأحس اليسار بأنه قد أهين، وفى الفترة السابقة مباشرة لحفلة العرض الأول، توجب إجراء تعديلات كثيرة. ويحكى بسكاتور بقية ما حدث:

«فى الخارج، كانت الشمس تشرق فى اليوم الذى كان من المفروض أن يقدم فيه العرض الأول، كنا منهكين، تحمل وجوهنا سمات السهر الطويل، سيئى النظافة والحلاقة، متعبين حتى الحدود القصوى، بعد ثلاثة أسابيع من العمل الدائب.. فأخذنا نتأمل العمل المنجز، الذى لم يكن فى وسعنا مع ذلك، توجيه أضواء الكاشفات إليه. ولقد كانت تلك هى أقسى تجربة تحملتها أعصابنا طوال زمن خبرتنا المسرحية. أما الوحيد من بيننا الذى ظل وجهه خالياً من التعبير، بل ومرحاً - بسيجاره الخالد بين شفتيه، وقبعته المخيفة غارقة حتى حواجبه - فهو صديقنا القديم برتولت بريخت. فهو كان يرى أن من الممكن لنا أن نعدل، وخلال بضع ساعات، دور الشخصية النسائية الرئيسية، بل واقترح أن يتولى هو بنفسه هذه المهمة بالاشتراك مع لانيا وغاسبارا.. كانت الخامسة صباحاً.. وكان يوماً ربيعياً جميلاً.. فأتجه الجميع إلى بيتى بالسيارة. وعند الظهر كان العمل جاهزاً، بالتعديل الذى طرأ على شخصية بارش»^(١).

ففى نهاية الأمر، صارت العملية الساحرة تشتغل لحساب المتأمرين الأمريكيين - اللاتينيين. لقد كان سيف ديموقليس يخيم دوماً - بشفرته ذات الحدين، حد النفقات وحد الفضيحة - تخيماً خطيراً فوق رأس بسكاتور. فكل عرض كان يتبدى أكثر تكاليفاً من سابقه. وبسكاتور كان من هواة المكنتة المعقدة. ومع أنه نجح فى الصعود لفترة أخرى من الزمن، فإن الاضطرابات التى أثارته المعارضة اليمينية،

(١) بسكاتور، «المسرح السياسى»، ص ٢١٢

ازدادت حدة وانتظاماً، وصارت أكثر تدميراً، فانتهى الأمر بالمرشح إلى التهاوى فى العام ١٩٣٠، فى رحى أزمة اقتصادية عالمية.

على الصعيد الأيدىولوجى، كان هدف بسكاتور يقوم فى خدمة اليسار الثورى، وتعزيز الوعى الطبقي لجمهوره البروليتارى، وتكليف ذلك الوعى مع ضرورات المرحلة الاقتصادية والاجتماعية، بالجوء إلى وسائل هى فى أن معاً كلاسيكية وجديدة. أما الشكل المسرحى الذى اختاره، شكل «المسرح الملحمى»، فكان ينبغى عليه أن يكون بسيطاً، ومباشراً ومضاداً للتعبيرية، وتخدمه أكثر التقنيات حديثة. وأما بالنسبة إلى الآراء فكان يريده «قاسياً، خالياً من كل إبهام ومن كل عاطفية»، بالتعارض الكلى مع الأسلوب التقليدى المبهرج والحافل بالعاطفة الذى كان بيناً فى معظم المسارح الأخرى. و «التعاونية» التى أنشأها بسكاتور كانت تضم كذلك عدداً من المتفرجين، كما ضمنت لنفسها تعاوناً، غالباً ما كان طوعياً مجانياً، وفرته مجموعة استثنائية من الممثلين والكتاب والفنانين، أما عدد أعضائه، وهو تراوح بين ٥ و ٦ آلاف عضو، فقد أتاح لمسرحه أن يعيش بعض الوقت. غير أن ضخامة تجاربه كانت تجبره على العودة إلى الرأسمال البرجوازى الذى كان دعمه قد بدأ يتأرجح. صحيح أن العمال استمروا فى الحضور، لكنهم لم يكونوا قادرين على تمويل مثل ذلك المسرح ذى التكاليف الباهظة. ورغم كل شئ مما لاشك فيه أن بسكاتور قد أدخل إلى المسرح طرافة مثيرة: فالجمهور بوسعه الآن أن يشارك بتجربته الاجتماعية، وأن يشعر بنفسه معنياً بالأحداث التاريخية، ويتكلم فى الوقت الذى يحظى فيه بالمتعة.

وكان الممثلون أنفسهم يشعرون بتلك اللذة. فتيلادوريو، إحدى ممثلات بسكاتور الرئيسيات، تتذكر بعد ذلك بسنوات كثيرة، إحدى حفلات «راسبوتين» - حيث كانت تلعب دور امرأة القيصر - فى لحظة من لحظات العرض أظهر جهاز عرض سينمائى على شاشة خلفية صورة فرقة من الجيش الأحمر تسير. دهشت وتساءلت «أى تأثير سيكون لهذه الصورة على الجمهور!».

أما بريخت فإنه ظل حتى نهاية حياته، يحفظ الكثير من العرفان لبسكاتور؛ بحيث إنه أثنى عليه وحياه مرات كثيرة فى كتاباته. فيقول فى إحداها «لقد أثارت تجارب بسكاتور الفوضى فى أعماق المسرح. فهى، فى الوقت نفسه الذى كانت تحول فيه المسرح إلى مصنع، حولت صالة العرض إلى صالة اجتماع. بالنسبة إلى بسكاتور كان المسرح برلماناً، والمتفرجون هيئة تشريعية. كانت تطرح، بصرياً، أمام الجمهور، تلك المشكلات الكبرى التى تهمة وتتطلب قرارات. أما محل خطابات المندوبين المتعلقة ببعض الأوضاع التى لا تحتمل، فكان يحل أداء فنى يعكس تلك الأوضاع. والخشبة كانت تهدف إلى تحريض الجمهور - البرلمان - على اتخاذ قرارات سياسية. مسرح بسكاتور كان يبغي استثارة النقاش، أكثر من إثارة الإعجاب. ولم يكن يسعى وحسب لتزويد المتفرج بخبرة ما، بل إلى دفعه نحو استنتاجات ملموسة، يلتقطها من الحياة نفسها، وإلى جعله يشارك بفعالية فى وجوده الخاص».

ذاك ما كان عليه «مسرح بسكاتور الشامل». وليس من المبالغة القول بأن تعاون بريخت مع بسكاتور، كان بالنسبة إلى الأول واحداً من العوامل الحاسمة فى تطوره. وإلى هذا، كانت لبريخت نشاطات كثيرة أخرى فى تلك الآونة. فمثلاً، كان يهتم بالملكمة. ونجد فى إحدى قصائده تاريخاً لكبرى أبطال تاريخ هذه اللعبة بدءاً ببوب فيتزسيمونس، وصولاً إلى جاك دمبسبى. بل وكان - كما سبق أن أشرنا - يفكر بكتابة سيرة حياة المللك سمسون - كورنر. وبالنسبة إلى بريخت، كما رأينا، كان المسرح المثالى يشبه حلبة يدخن متفرجوها السيجار. كذلك أدرك بريخت أهمية الجاز الذى صالحه مع الموسيقى، كما اعترف ذات يوم.

كانت شهرته ككاتب قد كبرت، فدعى فى العام ١٩٢٦، للحكم على المواد التى أرسلها مرشحون للفوز فى مسابقة شعرية نظمها ملة «داى ليتراريشه فلت»، وكانت ذات جوائز مالية ضخمة. ولقد أثار يومها فضيحة حين رفض أعمال المشاركين البالغ عددهم نحو ٤٠٠ متسابق - لأنها، كما قال، مليئة «بالعواطفية وعدم الاستقامة وجهل العالم» مقترباً فى المقابل إعطاء الجائزة لـ «قصيدة» لشخص مجهول يدعى

هانز كوبر. وتلك القصيدة كانت تحمل عنواناً إنجليزياً هو «هو.. هو.. الرجل الفولاذي» وتمتدح ريجي ماكنامارا، بطل سباق الدراجات الذى استمر ستة أيام. وتلك القصيدة يمكن أن تترجم على الشكل التالى (علماً بأن أية ترجمة لن يكون بإمكانها أن تكون أسوأ من الأصل):

«يقولون فى الخارج إن ذراعيه وساقيه ويديه صنعت من الحديد المحدد.. هو.. هو.. رجل الحديد/ وحتى لو كان الأمر خرافة، ثمة أمر مؤكد: إنه رجل - معجزة، ريجي ماكنامارا هذا/ هو.. هو.. رجل الحديد».

أما التعليقات التى أوردها بريخت على القصائد الخاضعة لحكمة، فكانت من النوع الذى يثير العواصف فى وجهه. فهو أبدى القليل من الحماس لأعمال ريلكه (الذى كان يعتبره، على أى حال «رجلاً بالغ الشجاعة») ولأعمال ستيفان جورج وفرانتز فزمل، الذين كان المتبارون قد حاولوا تقليدهم.

وقال بريخت إن أولئك الكتاب الشبان هم «من تلك المخلوقات الهادئة العذبة والحالمة، وهم العنصر الحساس لتلك البرجوازية المنهكة التى لا أريد أن يكون ثمة ما يربطنى بها». ومن الواضح أن موقفه هذا، استثار ضده غضب الكثيرين، ولاسيما غضب الناقد رودولف بورخاردت الذى اتهمه - بسبب تهجماته على ستيفان جورج - بأنه «عار عن كل موهبة» و«يتصرف كأزعمر»، وذلك فى الزاوية التى كان يكتبها فى صحيفة «دويتش الغيميني تسايتونج».

فى وسط كل تلك المعارك، واصل بريخت عمله، فأشرف على إخراج «رجل برجل» و«بعل»، وتعاون مع بسكاتور، وكتب مقالات فى الصحف وقصصاً، وشاهد الكثير من المباريات، وأعد للنشر بعضاً من قصائده التى كانت ستصدر على شكل مجموعة، وقرأ، ودرس الكثير، وكان طرفاً فى الكثير من المساجلات. وكذلك هرع لنجدة صديقه برونن الذى كان الناقد ألفرد كير قد هاجم إحدى مسرحياته نون أن يكلف نفسه حضورها حتى. والحققة أن مسرحية برونن كانت رهيبه. ففيها نرى بين عدة مشاهد رعب مجموعة من الجنود القتلى داخل خندق، لكن بريخت شاء ، للمناسبة

أن يعيد لكير شيئاً مما كان هذا الأخير قد أسبغه على أعماله الخاصة «إنه ضجيج لا محتوى له. انفجارات بدون سبب» ورسالته هذه، على طريقة هوراس، لم تكن جوهرة تهكمية، لكنها كانت قاسية الضرب «عندما نحب الكتابة، نكون جميعاً سعداء لأننا فزنا بموضوع/ وخلال حفر قناة السويس، اشتهر رجل لجرد أنه كان ضد المشروع».

وفضيحة صغيرة أخرى حدثت في اليوم الذي دعى فيه بريخت وبرونن ودبلن إلى درسدن لحضور العرض الأول الطنان لأوبرا فردى «قوة القدر». التي قدمت استناداً إلى نص جديد وضعه فرانتز فرمل. فما إن وصل الأصدقاء الثلاثة إلى المكان حتى استقبلوا استقبالا كان من السوء ؛ بحيث إنهم سارعوا بكتابة قصيدة تهكمية انتقاماً من مضيفيهم غير اللبقين، ففي القصيدة صار الب، نهر اليب، ودرسدن مدينة أليبي، وفرانتز فرمل، أليا الكبير:

«دعوا ثلاثة آلهة إلى مدينة أليبي، على نهر اليب/ ووعدهم بصخب بمائة وخمسين قبراً لكل منهم.. ويكثر من التكريم، قدر مايشاءون/ لكن حين وصلوا، كان المطر وحده في الانتظار ليستقبلهم».

وهم لدى وصولهم إلى قاعة الاحتفالات، وجدوا أن مقاعدهم وضعت بالقرب من المغاسل، بين المعالف المكونة، ثم حين ذهبوا محاولين التقاط بعض فتات مائدة «أليا» الكبير، وجدوا أنه لم يبق لهم شيء.

لم يستطع شيء أن يهدئ غضبهم، حتى ولا الاعتذارات التي أغدقها عليهم مضيفوهم متأخرين بعض الشيء.. ولا كذلك، ماعرض عليهم من قراءة مقاطع من أعمالهم أمام الجمهور الحاضر. ولقد ثار بريخت بقراءة القصيدة المذكورة أعلاه التي كان فيها من الطرافة بقدر مافيها من الغموض.

وتلت تلك القضية الصغيرة قضية أخرى، أكثر منها أهمية بكثير تتعلق بظهور «مواعظ بيتية» في العام ١٩٢٧، بعد أن كانت قد صدرت في العام السابق بطبعة

محدودة النسخ، ويعنوان آخر، وتتعلق بالاستقبال الذى أسبغ عليها وكان مزيجاً من التهليل والنقد الجارح.. وبريخت كان يلتذ بالاثنتين على قدم المساواة. وهو كتب فى الوقت نفسه، وخاصة لكى يكسب بعض المال، كما قال، عدداً من الحكايات القصيرة والاسكتشات، وأحد هذه الاسكتشات «الحيوان الضارى» جعله ينال جائزة قيمتها ثلاثة آلاف دولار. أثناء ذلك كانت حلقة أصدقائه ومعجبيه تتسع أكثر وأكثر، وباتت تضم الآن إليزابيت هاوبتمان (سكرتيرته ومعاونته ومستشارته، والأهم من هذا كله، مترجمة أعماله إلى الإنجليزية)، والرسام جورج غروس، ويسكاتور، والموسيقين بول هندميت وكورت فايل وهانس إيسلر - وعالمى الاجتماع فريتز سترنبرغ وكارل كوروش.. هذا فى الوقت الذى حافظ فيه على أصدقائه القدامى، من أوغسبورغ وميونخ.

وتصفه لوت أيسنر، على الشكل التالى، وهو منهمك فى إدارة أحد التمارين:

«لقد أتيت لى أن أتابع، وأنا جالسة فى مقعد فى الصالة الخالية، خلال التمارين على «رجل برجل» أسلوب بريخت الصبور، والصارم، كان يمضى وقته مجاهداً لإقامة توازن فى القيمة بين العبارات، وفى تكييف الحركات معها، وفى ضبط تعبير الوجه أو الجسم، مشتغلاً فى أن معاً على تصرفات ممثليه وإلقائهم».

وهى سمعته يقرأ بصوت عال، مقاطع من إنجيل لوتر، ورأته «يستمرئ مذاق تلك الملحمة، مكتوبة ببراع مارتن لوتر.. ثم يعمد بعد ذلك إلى وضع إشارة عند الجمل التى تعجبه فى مفكرة صغيرة. وهو كان يفعل الشيء نفسه بالنسبة إلى الأمثال الألمانية التى كانت تعجبه عاديتها وحكمتها».

وصار بريخت مرفهاً، حتى ولو لم يبد هذا الرفاه فى مظهره.. فالواقع أن الناشرين كانوا قد بدأوا يتزاحمون عليه.

أما حياته الخاصة، فقد أصابها فى تلك الآونة تغير أساسى. ففى الحادى والعشرين من تشرين الثانى ١٩٢٧، طُلقت ماريان زوف من بريخت الذى تزوج فى العام التالى

من هيلينا فايفل، التي كان قد تعرف إليها قبل فترة صيف كانت تمثل في إحدى مسرحيات برونن. فتابعاً لواحدة من تلك الصدف الغريبة التي تجعل من الحياة شيئاً مثيراً للاهتمام، كانت هيلينا قد حققت أول نجاح لها بوصفها ممثلة بسبب تمثيلها في إحدى مسرحيات هانز جوشب، المؤلف الذي منه «استوحى» بريخت مباشرة مسرحيته «يعل».

وفى حوالى العام ١٩٢٦ بدأ بريخت يدرس العلوم الاقتصادية والسياسية بشكل جدى. وفى تشرين الأول من ذلك العام كتب إلى إليزابيت هاوبتمان يقول «إننى غارق على عمق ثمانية أقدام فى «رأس المال». على أن أعرف بالتحديد». وأخذ يتابع دروس الماركسية فى «مدرسة كارل ماركس العمالية» وحضر محاضرات كارل كورش، الذى سيكتب لاحقاً، سيرة ماركس. وفى حانات ألكسندر - بلاتز، جرت بين الاثنين مساجلات كثيرة، مساجلات سوف تستمر، شفهيّاً أو بواسطة الرسائل حتى وفاة بريخت. وهذا الأخير بدا فى تلك الآونة يخطط ليضيف إلى مسرحياته، مدارات اهتمامه الجديدة، فأعد ملهاة حول التضخم، وأعاد كتابة «رجل برجل» (للمرة السابعة كما تقول إليزابيت هاوبتمان)، وقرأ «الأبيض المسكين» لشروود أندرسون، ووضع خطة لكتابة مسرحية حول «دان درو» وحول سكة حديد «إيريه». كانت أميركا وسواسه. وكان يحلم بسلسلة من المسرحيات حول موضوعه «تدفق الإنسانية على المدن الكبرى»، قصد تفسير صعود الرأسمالية والبرهنة عليها. ومن ثم انطلق فى كتابة مسرحية بعنوان «جو الجزار» تدور أحداثها فى شيكاغو وتتحدث عن سوق القمح. وطلب من إليزابيت هاوبتمان أن تساعد لإعداد هذا العمل. وتروى هذه الأخيرة مايلى «لقد جمعنا الوثائق التقنية. وكنت أذهب بنفسى لأسائل عدداً من الأخصائيين حول أوالية أسواق برسلو وفيينا.. وفى نهاية الأمر شرع بريخت بدراسة الاقتصاد السياسى. كان يرى أن مناورات سوق النقد عسيرة على الفهم، لذا ينبغي عليه أن يكتشف ماهيتها الحقيقية فيما يتعلق بالنظريات المالية»، وتضيف إليزابيت ملاحظة بالغة الأهمية، تظهر إلى أية درجة كانت دراسات بريخت الاقتصادية منذ العام ١٩٢٦، مرتبطة عن كثب بنظرياته الجمالية «على أى حال،

وقبل أن يشرع فيما كان يشكل بالنسبة إليه اكتشافات مهمة فى ذلك المجال، اعترف بريخت بأن أشكال الدراما، كما وجدت حتى ذلك الحين، لاتناسب عملية عرض الظواهر الحديثة، مثل ظاهرة التوزيع العالمى للقمح، كما أنها لايمكنها أن تفيد فى تصوير تاريخ حياة الكائنات البشرية اليوم. كان يقول إن هذه الأمور ليست درامية بالمعنى المعتاد للكلمة، وإذا حاولتم ترجمتها فى صيغ شعرية، لن تعود حقيقية. لكن إذا اعترفنا بأن العالم الحديث لم يعد قادراً على الانخراط فى الأشكال الدرامية الموجودة، فما هذا إلا لأن هذه الأشكال الدرامية لم تعد تتلاءم مع عالمنا».

وفى ملاحظة كتبها هاوبتمان فى ٢٣ آذار ١٩٢٦، نراها تقول:

«بريخت يكتشف صيغة المسرح «الملحمى». لعبة الذاكرة (الحركات والمواقف التى يجب إيرادها)، والآن باتت كتاباته تتبع هذا الاتجاه كلياً. وعلى هذا النحو ولدت تلك المشاهد التى أسماها: المشاهد التى ترى».

والحقيقة أن الدرب الذى سيقوده إلى المسرح الملحمى، سيكون درباً بطيئاً ومتعرجاً، وفى الوقت نفسه الذى سيتم فيه الاعتراف بتلك النظرية وبنائها، سيكون عليها أن تتلقى الكثير من التعديلات الأساسية. وذلك لأن بريخت لم يكن يرى مسرحياته ونظرياته، نهائية، كان يؤمن بالتغيير. وبالنسبة إليه، كانت كل تلك الأعمال مجرد محاولات.

بيد أن تلك المراهنات على المسرح وعلى الدراما، كما على المجتمع، سرعان ما صارت أكثر تجسيدا، ومتجهة بشكل أوضح نحو هدف معين. فلقد استمر بريخت فى انتقاد المسرح المعاصر بعنف، وكتب «لم يعد للمسرح القديم شكل محدد.. فالمسرح الذى لا يحتك بالجمهور ليس مسرحاً». وكان بريخت يجد صعوبة فى فهم كيف أنه لا يزال أناس، بين الأكثر تقدماً فى السن، مستعدين للذهاب إلى صالات المسرح. أما الجيل الجديد فليس لديه أى مبرر للذهاب بالنسبة إلى الجيل القديم. لاتزال هناك الذكريات بما توفره من لذات شبقية. أما بريخت فكان يرى أن الاستعراض الرياضى أفضل. فهنا يعرف الجمهور «بالتحديد لماذا يشتري بطاقة الدخول،

وماسينال مقابلها». فهو يعثر هاهنا على «الترفيه»، و «الرياضة»، و «الراحة». ويلاحظ بريخت أن الألمان هم من أقسى الناس إزاء مسألة الافتقار للمرح (...). «إن وجود شخص واحد يدخل سيجاراً في صالة يمثل فيها عمل لشكسبير، قد يؤدي إلى سقوط الفن الغربى كله.. أما أنا فلسوف يسرنى أن أشاهد الجمهور كله يدخل خلال العرض.. لأن في هذا مصلحة الممثلين. فلسوف يكون من المستحيل عليهم، كما أعتقد، أن يمثلوا بطريقة بائدة جوفاء، وخالية من الحس الطبيعى، أمام مدخن يجلس في مقعد الصالة».

ويصرخ بريخت «أتوقع من السوسيولوجيا (علم الاجتماع) أن تبديد الدراما الرائنة» إننا بحاجة إلى عالم الاجتماع، لأنه يعلم أن ثمة أوضاعاً لم يعد بالإمكان تحسينها. ومن هذه الأوضاع وضع المسرح القديم. أما عالم الجمال فإن له رأياً مضاداً. لكن عالم الاجتماع لن ينهار أبداً أمام «سحر» المسرحيات القديمة لمجرد أنها «جميلة» بينما نعرف أن فائدتها قد انتهت من زمان. إن تهاوى المسرح القديم يمكن تأجيله، لكن لن يمكن تفاديه. إن مسرحاً جديداً - المسرح الملحمى - هو الذى يتلاءم الآن مع الوضع الاجتماعى الجديد الصاعد حالياً، لكنه لن يكون مفهوماً إلا من قبل أولئك الذين يفهمون هذا الوضع الجديد.

ولسوف يتم التعبير عن هذه الآراء، فى رسائل متبادلة بين بريخت وعالم الاجتماع برانتز سترنبرغ، فى المراسلات تنطرح قضية ما إذا كانت اللحظة «التي يجب أن تصفى فيها الجماليات القديمة» قد حلت. ويرى بريخت أنه سيكون من غير المجدى محاولة تحديث الكلاسيكيين، كشكسبير والقديما، أو إعادة النظر فيهم. فهو يرى أنه إذا كانت مأسى شكسبير الكبرى هى أساس المسرح الحديث، فإن الاشتغال عليها الآن لم يعد ممكناً. فهى تنتمى لزمان آخر، وتلتها «ثلاثة قرون من التاريخ تحول فيها الفرد إلى رأسمالى.. وأسقطها ليس ما سيأتى بعد الرأسمالية، بل الرأسمالية نفسها». وفى برنامج إذاعى سبق اقتباس «ماكبت» التى اشتغل عليها مع ألفرد براون، فى ٢٤ تشرين الأول ١٩٢٧، ألح بريخت على العلاقات الخاصة القائمة بين المسرحية

ومؤلفها، والزمن الذى يعيش فيه هذا الأخير. ويتساءل بريخت: كيف نفسر «اللامنطقية» و«سعيير العشوائية» واللامبالاة إزاء التنظيم المسرحى، و«المركزية القديمة»، التى تميز كلها مسرحيات شكسبير؟ الجواب هو أن شكسبير كان على احتكاك مع عصره. ففى «الطابع المتقطع لمشاهده، نتعرف على الطابع المتقطع للمصير الإنسانى». ويتابع: لاشئ أكثر حمقاً من أن نلعب شكسبير، كما لو كان يكتب «بوضوح». شكسبير ليس واضحاً. فبريخت يرى فيه كاتباً «ملحمياً»، وفقط عبر لعب مسرحياته بأسلوب «ملحمى» يمكننا أن نعيد إليها الحياة.

ويتخيل بريخت شكسبير مقدماً فى طريقه لكتابة «هاملت» (إلى حد ما على النسق الذى يتبعه بريخت فى كتابته). لكن هامى عملية الخلق مكرهة على التوقف، أمام ياس شكسبير وأصدقائه المؤلفين والممثلين. ويقول بريخت «يتلقى وليام، فجأة، أمراً بإعادة كتابة مسرحية عتيقة وقبيحة، موضوعها تنظيف شاب لإسطنبول أوجياس». ويتابع: فى البداية كان الدور معقوداً لممثل كبير مصاب بالربو سبق له أن أبدع شخصية ريتشارد الثالث «فيعد وليام إلى إضافة مشهد قصير كان قد كتبه فى بيته .. وعلى هذا النحو يتم إنقاذ الشخص المصاب بالربو». وذلكم هو المشهد (الذى يغض الطرف عنه أولئك الألمان بمنطقهم الرائع)، الذى يلتقى فيه هاملت بفوانتنبراس الذى يواكب الجيش، ويفهم فجأة أن الحرب، بالنسبة إلى الأرواح الدموية الحقيقية، بغير حاجة لأى ذريعة أخرى غير ذاتها «يفهم الأمر تماماً، فى اللحظة المناسبة، أى قبل نصف ساعة من بدء الجمهور بالامتعاظ وترك صالة المسرح».

مثملاً يفعل بسكاتور، يؤكد بريخت أن مسرح الفرد قد «باد» لأن الفرد، فى المجتمع الحديث قد اختفى بوصفه فرداً، والمسرح الذى يصوره (ويضم بريخت أعماله هو شخصياً إلى هذا المسرح) لم يحمل للجمهور سوى الخيبة «سواء أعلق الأمر بأوديب أم بعطيل أم بطبول فى الليل». وفى برنامج إذاعى بث من كولونيا، وشارع فيه كل من فرينزسترنبرغ وهربرت جرنغ، يدرس بريخت ما يكون الفرد بالنسبة إلى شكسبير. فيقول إن «هذا الأخير يدفع أفراد الكبار - لير، عطيل، وماكبث،

عبر أربعة فصول» قاطعاً إياهم عن عائلتهم أو عن دولتهم، أى عن كل العلاقات الإنسانية، لكي يرميهم فى «البرية»، حيث يبقون وحدهم، فى عظمتهم وفى سقوطهم. أهواؤهم هى التى تقودهم أما الهدف النهائى فهو «التجربة الإنسانية الكبرى». يوافق سترنبرغ على هذا قائلاً بأن دراما شكسبير هى دراما الفردية، فى زمن كانت فيه الفردية فى طريقها للاختفاء. ففى المراحل الأخيرة التى تمهد لنهاية الرأسمالية، يكف الفرد عن الوجود بوضعه ماهية متكاملة غير قابلة لأى مبادلة، ويصبح العنصر الجماعى هو العنصر الحاسم. ويتفق المتحدثون الثلاثة على واقع أنه ينبغى وجود مسرح جديد ليعكس هذا الإنسان «الجماعى» الجديد، ويصرح جرنغ بأنه وجد هذا المسرح فى مسرح بريخت «الملحمى». فيقبل هذا الأخير التحية، لكنه يعزو الفضل، جزئياً، إلى أسلافه: برونن، جورج كايزر، والطبيعيين.

ولقد كان من شأنه أن يضيف اسم برنارد شو الذى يحببه، مع عدد من المؤلفين الآخرين، لمناسبة عيد ميلاده السبعين. فبمعنى ما كان الكاتب الأيرلندى قريباً منه، كما قال هو نفسه فى «اختفاء ابشو». وكان بريخت معجباً بـ «إرهاب» بمرحه نفسه، وباللذة التى كان يستشعرها فى «تفكيك عرى أوضاعنا المعتادة». بمعنى ما كان شو أحد رواد نظرية التخریب. وكان بريخت يرى عالم شو مبهجاً، ويراها عالم «أراء». «مصير الشخصيات هو أراؤها». وكان معجباً أخيراً، بمنطق شو، الحاد كشفرة، والذى إذ يجتاز كل أنواع التضليل، يغوص حتى لب «الوقائع الاجتماعية».

قبل ذلك كانت قراءة أولئك الذين كان بريخت ينعتهم بـ «الكلاسيكيين» - ماركس - إنغلز ولينين - قد بدأت تظهر فى ثنايا كتاباته ونظرياته. وكان يريد لو تدرس بشكل أكثر قرباً، الأسلوب الذى به تتجذر المأساة فى «البنية التحتية للمجتمع»، أى فى البيئة الاجتماعية. وكان ينادى بمسرح من شأنه أن يخلق «البنية الفوقية الأيديولوجية» الضرورية لإحداث «تعديل حقيقى وفعلى فى نمط وجودنا الراهن».

أما «تداعياته المعتادة» فقد كانت بدورها عرضة للهجوم. فهو بدأ فى النظر إلى مسرحياته من وجهة نظر جديدة «لقد فهمت مسرحياتى فقط على ضوء قراءة كتاب ماركس «رأس المال»، أعترف بأننى أرغب لو يوزع هذا الكتاب على نطاق أوسع.

واضح أننى لم أكتشف كونى كتبت عدداً كبيراً من المسرحيات الماركسية. لكن ماركس هذا كان بالنسبة إلى مسرحياتى، المتفرج الوحيد الذى تخيلته . فقط رجل له كل هذه الاهتمامات ، كان بإمكانه أن يهتم بمسرحيات كمسرحياتى. ليس لأنها مسرحيات ذكية، بل لأنه هو ذكى. فهى من شأنها أن تزوده، بمادة للملاحظة».

وعلى ضوء أدواته الجديدة هذه، أعاد بريخت النظر فى «رجل برجل» وفى مشكلة «التغيير». وهو فى تمهيد لإذاعة مسرحيته من على الراديو فى آب ١٩٢٧، أشار مرة أخرى إلى ضرورة قيام مسرح جديد يتلاءم مع «النمط الإنسانى الجديد» الذى يوجد الآن. أما «النمط الإنسانى القديم» الذى ترك نفسه يتحول إلى آلة، فهو كما قال فى طريقه للاختفاء، هذا بينما الجديد سيعمد «إلى تغيير الآلة، ومهما كانت سمته المستقبلية، فإنه على أى حال سوف يكون مشابهاً للكانن البشرى». وسوف نلاحظ إلى أية درجة كانت أفكار بريخت لاتزال غامضة ومرتبكة، إن نحن نظرنا إلى تأملاته حول شخصية غالى غاى، فهو ربما كان «سلف هذا النمط من الناس الذين أحدث عنهم»؛ لأنه حتى ولو كان غالى غاى عاجزاً عن قول لا، فإنه ليس ضعيفاً، كما قد يعتقد الكثير من الناس. بل على العكس، فاعتباراً من اللحظة التى يكف فيها عن أن يكون فرداً، ويغوص فى «الجمهور» يصبح هو الأقوى. أما ماهو ذلك الجمهور وماهى أفعاله، فأمر لايعمد بريخت إلى تحديده أبداً.

فى الوقت نفسه، استفاد بريخت من معارفه الجديدة لكى يحوز على فكرة أكثر وضوحاً، عن المأساة (التراجيديا)، القديمة المعاصرة. فهو، عبر تفحصه لأعمال مثل «روز برند» و«الحائكون» لهاوبتمان، استنتج أن الحالات التى تعرضها تلك المسرحيتان (الإغواء فى المسرحية الأولى، وثورة الحائكين فى المسرحية الثانية). لم يعد بإمكانها، فى زمننا أن تعتبر تراجيدية حقاً، لأنها قابلة للتحسين. فالحال أن محتواها يببى، بمقدار مايتغير التاريخ وتتغير الظروف. مقابل هذا يتساءل بريخت: كيف لنا أن نرسم الأوضاع المعاصرة المهمة، كالنضال من أجل القمع ومن أجل البترول، فوق خشبة تقليدية، ونحن محترفون «الأشكال التضخمية للدراما»؟

الجواب : مستحيل فالمواضيع الجديدة تتطلب أشكالاً جديدة.

حديقة الحيوان الاجتماعية «أوبرا القروش الثلاثة»

يبدو الآن مسرح «شيفباوردام» الذي يعلو إحدى قنوات برلين الكثيرة، بالقرب من حي فردريكشستراس العامر بالسكان، شبيهاً تماماً بما كان عليه في خريف العام ١٩٢٨. فهو إذ أعيد إنشاؤه بعيد الحرب العالمية الثانية، احتفظ من جديد بحيازيبه وحورياته وكوبيداته، وزينته الغربية، بل وحتى بسقفه ذى النجوم الملائكية، ويجوه العام التابع من الفن الباروكى القديم. فى العام ١٩٢٨ كان هذا المسرح قد أفلس فتعهد ممثل مقدام هو أرنست روبرت أوفرخت، بإعادته إلى الحياة. وهو إذ كان يبحث لإعادة افتتاحه عن مسرحية واعدة، تذكر بريخت. وذلكم ماكان عليه أصل واحدة من أكبر النجاحات التى حققها المسرح البرلينى «أوبرا القروش الثلاثة» التى قدم عرضها الأول فى أمسية ٣١ آب ١٩٢٨ وكانت موسيقاها لكورت قابل، بينما حقق كاسبار نيهير ديكوراتها، وأخرجها إريك أنغل.

والحقيقة أن لاشئء كان ينبئ بمثل ذلك النجاح. بل على العكس - كما تقول لنالوت لينيا - كانت كل الأمور تجمع على أن الأمر سينتهى بكارثة. ففى تلك الأثناء حدثت جملة من الصعوبات - أمراض، نزوات الممثلين.. إلخ - لتثير برلين كلها، وتضع أوفرخت على حافة الانهيار العصبى. فالممثلة كارولا نيهير اضطرت لمساعدة زوجها، كلابوندى، الذى كان يعانى من المرض فى دافوس. وأصيب هيلينا فايجل بالتهاب الزائدة

الدودية، وروزا فاليتي، مغنية الكاباريه الشهيرة، أحست بأن الأغنيات التي كان عليها أن تؤديها في المسرحية، فاحشة أكثر من المعقول، وإذ شطب اسم الممثلة لوت لينيا، عفوًا، من على البرنامج المطبوع، أبدى زوجها كورب فايل، المعروف بتساهله عادة، الكثير من الغضب. وهكذا، في أمسية العرض الأول، امتلأت الصالة متفرجين تواقين للفضائح. أطفئت الأنوار، وعلى خشبة، أمام الستارة، ظهر مغنى شارع جوال، ليلقى أول أغنية شاكية بمصاحبة أورغ بارباريا (وهي أغنية ستردها برلين كلها ابتداء من الغد). كان الجمهور ينصت وينتظر. وبعد فترة يسيرة، أخذ ماكى ميسير وتايغر - براون، رئيس البوليس ورفيقه السابق فى جيش عموم الهند، ينشدان سوياً فى أحد المواخير «أغنية المدافع»: «فاندلع صخب غريب لا سابق له فى الصالة، وأخذ الجمهور يصرخ. وابتداء من تلك اللحظة لم يعد بإمكان أى شىء أن يكون سيئاً. كان الجمهور معنا، ولم يتحفظ فى مناصرتنا. أما نحن فإننا لم نصدق لا عيوننا ولا أذاننا». على هذا النحو وصفت لوت لينيا حفلة العرض الأولى . كانت تلعب دور العاهرة جينى، ومنذ اليوم التالى صارت بالغة الشهرة تماماً مثل معظم الممثلين الآخرين، ناهيك عن بريخت وفايل. أما أوفرخت فكان بالغ السرور، فقد هبطت الثروة عليه.

فى الأصل، كانت إليزابيث هاويتمان هى التى أعطت بريخت فكرة كتابة «أوبرا القروش الثلاثة» لافتة انتباهه إلى مسرحية من القرن الثامن عشر من تأليف جون غاى عنوانها «أوبرا المعدمين» كانت قد حققت حين قدمت مجدداً قبل سنوات فى لندن نجاحاً يفوق الوصف. فالمسرحية التى أخرجها، فى العام ١٩٢٠، نايجل بلايفايير، فى «ليريك تياتر» اللندنى استناداً إلى إعداد موسيقى قام به جوناثان كريستيان بيبوش، ظلت تعرض بصورة مستمرة نحو عامين. فقامت السيدة هاويتمان بترجمة النص، وحقق بريخت الاقتباس. وبما أن الألحان القديمة لم تكن تلائمه، وهذا أمر يديهى على الرغم من العمل الرائع الذى قام به بيبوش، قام كورت فايل، أحد أعمدة الموسيقى الحديثة وتلميذ فروكيو وزونى، والذى كان قد سبق له أن تعاون مع بريخت، قام بالعمل على المسرحية متكيفاً بموسيقاه مع النص تكيف بريخت مع موضوع جون غاى.

يقال عادة إن التاريخ لا يعيد نفسه. ويضيف أحد الفكاهيين الإنجليز: والمؤرخون هم الذين يعيدون أنفسهم. ومع هذا ثمة توازيات تاريخية. ومنها على سبيل المثال تلك القائمة بين أوبرات بريخت وأوبرات غاي. فعند بداية القرن الثامن عشر، وابتداءً من غاي، المتنور، إن لم يكن بشكل باهر فبشكل لامع على الأقل وصديق سويقت وبوب وغيرهما من كبار أدباء تلك المرحلة، وابتداءً من فكرة كتابة عمل يسخر فيه من تلك المسرحيات الرعوية المتكلفة، التي كانت لاتزال على «الموضة» بما فيه الكفاية، على الرغم من أنه كان عليها أن تغوص في النسيان منذ زمن بعيد. صحيح أنه كان قد سخر منها في سلسلة من القصائد، لكن موجة الأوبرا الإيطالية، وشهرة هاندل وسميته، أوحيا له بتجديد طاقته. فعمد إلى كتابة أحداث مسرحيته «الرعوية» بحيث تدور في سجن نيوغيت، بما يحفل به هذا السجن من عصابات وسارقين وعاهرات، وأحاط العمل بكل احتفالات وخزعبلات الأوبرا التقليدية، في الوقت نفسه الذي جعل هذه كلها تبدو سخيفة. وغاي بوصفه شاعراً ساخراً ولامعاً، كان يفهم في الموسيقى. فحدد هدفاً لهجومه المجتمع المعاصر، ولاسيما شرائحه العليا. وهو إذ فعل هذا كله، أضاف تهجماً على البلد الذي لم يكن قد نال منه أي منحة سخية. ومع هذا كله، كان هدفه الرئيسي، رئيس الحكومة روبرت والبول.

والحال أن أوضاع تلك المرحلة بالذات كانت قادرة على إطلاق العنان لكل مخيلة ساخرة. فعرش بريطانيا لم تعد تشغله أسرة ستيوارت الضارية، بل ملوك أسرة هانوفر، المحترمون و«البرجوازيون». وكانت قد اندلعت ثورتان.. والزمن الجديد كان قد ولد.. بحيث إن التاجر وزوجته صارا يسيران بفخر، جنباً إلى جنب، مع النبيل والنبيلة. كان المال والتجارة والربح سادة الموقف، بشكل لم يسبق له أي مثيل. وكانت صفقة مضاربات ضخمة تتعلق بشركة «ساوت سى بابل» قد حملت الثروة للبعض ولللبعض الآخر الخراب. وكان روبرت والبول متهماً بأنه قد صرح تصريحاً لئيماً يقول بأن لكل إنسان ثمنه. أما المناورات التي كانت تترى في البلاط وفي «العاصمة» وتزوير الأصوات في الانتخابات النيابية والبلدية، والتهرب من الضرائب، فكانت كلها تجعل من تصريح رئيس الحكومة، بديهية.

ترى كيف لنا بعد هذا كله أن ندهش أمام استثناء «احتيالات» العالم الخارجى، وفى الحياة الأدبية؟ كانت روايات «البيكاريسك» الإسبانية، وهى عبارة عن حكايا لصوص وأفاقين، كانت البشير بولادة الرواية الواقعية الحديثة، وكانت قد وجدت من يتبناها فى إنجلترا. وكان «أطفال المجتمع الضائعين» من مغامرين وبوهيميين ومحتملين وطلاب أفاقين، يتصرفون إما بدافع الحاجة أو طوعاً، كانوا قادرين على الاجتذاب والإرهاب وإثارة التعاطف والحذر. وهم إذ صاروا شخصيات روائية، باتوا يشكلون تريقاً ضد الأبطال والبطلات الذين يملأون الحكايات الرعوية المقروءة آنذ لدى كل شرائح المجتمع ومستوياته. وأولئك الأفاقون سوف يجدون عما قريب، معلماً ذا أسلوب، كان هو الذى سيعطى إنجلترا، طائفة بأسرها من المحتالين، ذكوراً وإناثاً، دانييل ديفو. لقد كان فى وسع غاي أن يتلقى دروساً من ديفو، لكنه كان - كذلك قادراً على العثور على نماذج فى مكان أقرب: فى نيويغيت، وعبر قراءة أخبار السرقات والجرائم فى «نيويغيت كالندر»، وأيضاً عبر ملاحظة صورة لندن فى الرسوم الواقعية الرائعة التى كان يحققها ويليام هوغارت ثم عبر استلهامه، بشكل مباشر، عصابات قطاع الطرق الشهيرة فى تلك الأيام، وأحد كبار زعمائها: جوناثان وايلد. وكانت الأوساط الأخرى لاتفتقر بالطبع لأشباه كل أولئك الأفاقين.

قدمت «أوبرا المعدمين» للمرة الأولى فى مسرح «لنكولن إنزفيلد» فى ٢٩ كانون الثانى ١٧٢٨. وقبل التاسع عشر من حزيران، كانت قد قدمت فى ٩٤ عرضاً. ويومها قال أحدهم مازحاً: لقد جعلت هذه المسرحية من غاي (وتعنى مسروراً بالعربية) ثرياً ريتش بالإنجليزية)، ومن ريتش (منتجها) مسروراً!

إن حكاية السيد بيتشام، بائع الأشياء المسروقة، والانتقام الذى يمارسه ضد اللص ماكهيت المغضوب عليه بسبب زواجه من ابنة بيتشام، والفخ الذى ينصبه هذا الأخير لصهره المكروه بهدف جره إلى المشنقة، كل هذا كان بالنسبة إلى جون غاي فرصة تمكنه من كشف الستر عن المجتمع المعاصر. ومع عرض المسرحية أخذت الألسنة تشتغل وبدأ الناس يجهدون لتحديد الشخصيات الواقعية التى تتماهى معها

شخصيات المسرحية. ترى ألم يكن بيتشام هو هو روبرت والبول؟ والسيدة بيتشام أليست سيدة هى فى الأصل ذات مكانة؟ وماكهيت؟ إنه لمن المستحيل الاعتقاد بأنه مجرد تجسيد للص من قطاع الطرق، من أمثال جاك شيبارد وجوناثان وايلد. كان التشابه بين شخصيات المسرحية، وبين السادة الغارقين فى القمار وفى المبارزة وفى ضروب الاحتفال، وفى القتل أحياناً، والذين يعيشون بفضل زواجات مريحة، أو بتبذير ثرواتهم العائلية، كان أكثر وضوحاً من أن يمر مرور الكرام. فذلك «المجتمع الضارى» الذى كان قائماً - كان يوفر لغاى إمكانية لرسم، ليس تهريب المال وحسب، بل كذلك تهريب الكائنات البشرية.

فإذا كان بيتشام يلوم ابنته لأنها تزوجت، سرّاً، من ماكهيت، فما هذا إلا لأنها، بتصرفها على ذلك النحو قد فقدت صفتها كـ «طعم جذاب» إن على ابنتى أن تكون بالنسبة لى، ماتكونه سيدة فى البلاط بالنسبة لوزير دولة، أى مفتاحاً لكل الصفقات.

ولكن بما أن الفتاة تزوجت، صار ينبغى عليها الآن أن تستغل كل ميزة ممكنة. عليها الآن أن تصبح، وبسرعة، أرملة ووارثة. والصفقة التى يديرها بيتشام «فى الأسفل» هى الصفقة التى تدار بنعومة وازدواجية «فى الأعلى» كما يلاحظ صاحبنا، مع فارق أساسى يكمن فى أن المسألة هنا، وبين يديه، موضوعة بين أيد أكثر نزاهة. يتساءل ماكهيت «لماذا استدارت أذرعة القانون ضدنا؟ هل نحن أقل شرفاً من بقية الناس؟ إن مانكسبه، أيها السادة، هو ملكتنا بقوة السلاح ويقوة حق الغزو». إن الغدر منتشر فى العالم أجمع بحيث إن الإخلاص لم يعد قائماً حتى داخل عصابته، وإن لصوصه، مثل حال «كبار رجال الدولة»، يشجعون أولئك الذين يغدرون بأصدقائهم. أما الطبيعة المخاتلة للتصرف البشرى، فإنها تجد خيراً معلقاً عليها فى شخص السجان لوكيت، فهو يلاحظ أن «الأسود والذئاب والعقبان لا تعيش عصابات أو جماعات؛ فمن بين كل الحيوانات، الإنسان هو الحيوان الوحيد الذى يعيش فى مجتمع، حيث كل واحد يترصد جاره ويهاجمه. ومع هذا، هانحن نتجمع ونتجمع».

لكن بما أن الأمر عبارة عن تهكم من الأوبرا ومن خواثها، ينبغي على النتيجة ألا تكون مأساوية. لذا يرضى المتسول - الراوى بأن تنتهى المسرحية بأمر آخر غير شئ ماكهيت «إن اعتراضكم، أيها السيد، عادل ومن السهل الاستجابة له. فلأنكم مجبرون على الإقرار بأنه لايهم كثيراً، فى هذا النوع من المسرحيات، أن تجرى الأمور بشكل مجرد.. إذن، فليعد السجين مظفراً إلى أحضان زوجاته».

كان قد مر قرنان، منذ العرض الأول لـ «أوبرا المعدمين» لجون غاى. وهانحن الآن مرة أخرى نعود إلى برلين، إلى «شيفباوردام» فى العام ١٩٢٨. وهاهو الرجل العازف على أورغ بارباريا قد أنجز إنشاد شكوى «القرش» (سمكة القرش) أى شكوى ماكى ميسير، أو ماكهيت، دون جوان اللصوص، وقاطع الطرقات، والعاشق والسيد والسارق. يرتفع الستار، فنجد أنفسنا فى مؤسسة جوناثان جيريميا بيتشام، خياط المتسولين والسارقين والمحتالين، ورجل الأعمال غريب الأطوار الذى يحقق أرباحه بواسطة البؤس والشفقة الإنسانين. إنه لمن الطبيعى له أن يبدأ نهاره بنشيد. كورال صباحى «ترى ألم يكن بريخت نفسه قد كتب صلاة منزلية تحتوى كل أنواع التبجيلات؟». ينشد بيتشام:

«أنهض أيها المسيحى السيئ/ استأنف حياتك الخاطئة أيها الكلب/ أظهر ما أنت قادر عليه وليعتك الله/ بع أخاك، بع - أيها القذر - زوجتك، بعها يا أيها القواد السافل/ والله الأب.. هل هو الريح؟/ انتظر يوم الحساب!».

لكن بيتشام عكر المزاج هذا الصباح، لأن ابنته بولسى وقعت فى غرام ماكى ميسير، وتخطط للزواج منه. وبيتشام مشمئز من فكرة الزواج نفسه، لأن الزوجية «بيت خنازير». لكن فى تلك الأثناء، فى قلب سوهو، يتحول أحد المواخير، بأعجوبة إلى قصر كبير، وذلك شيئاً فشيئاً مع ورود قطع الأثاث التى يأتى بها شركاء ماكى، احتفالاً بزواجه من بولسى. ومن الضيوف المتوقعين هناك الراعى كيمبال وبراون، رئيس البوليس. عندما تعود بولسى إلى عائلتها سيكون عليها أن تحنى ظهرها للعاصفة. فيصرخ أبوها «مادام أنك كنت من الوضاعة بحيث تتزوجين.. هل كان من الضروري

أن تتزوجى من سارق جيد، وقاطع طريق؟». وهو بمساعدة زوجته السيدة بيتشام، يتآمر لكى يجعل من بولى أرملة وارثة، والشخص الذى يستخدماته فى المؤامرة ليس سوى براون، رئيس البوليس، الذى كان لماكى صديقاً قديماً. أما أخلاقية الخيانة فأمر يشرحه السيد والسيدة بيتشام فى أنشودة عنوانها «حول لا استقرارية الأمور الإنسانية». فى البداية يعلن بيتشام وهو يحمل الكتاب المقدس، عن حق الإنسان فى السعادة. لكن - ويا للأسف - تلك الغريزة التى تحدى بالإنسان ليكون طيباً، مثلها فى هذا مثل بقية الدوافع الكريمة، صارت مستلبة «لأن الظروف غير ملائمة لها». فإذا لم يكن ثمة مايكفى لاثنتين، من المؤكد أن أخاك الذى يحبك وتثق فيه، لن يتردد عن انتزاع عينيك». ومع هذا من ذا الذى لايفضل أن يكون أميناً ومخلصاً؟ وبولى تشاطر أباهما هذه المشاعر «العالم بانس والإنسان شرير».

أما ماكى، وهو عبد لحواسه عادة، فإنه يتجه، بحثاً عن الترفيه المعتاد، إلى بيت الدعارة فى تورنبرج. وهناك تسلمه عاهرته المفضلة، جينى للبوليس، لكن ليس قبل أن يغنى الاثنان معاً أغنية ثنائية هى «أنشودة القواد»، التى تصف سعادة العاهرة والقواد المنزلية، وذلك على إيقاع «التانغو» الذى كان واسع الشعبية آنذاك «إننا نعيش هكذا، ستة أشهر من السعادة فى هذا الماخور الذى فيه نحافظ على أنفسنا». ويهرب ماكى من السجن بفضل لوسى، ابنة السجان، التى هى واحدة أخرى من غزواته. فيشعر بيتشام بالرعب والقلق، غير أن ماكى لا يظل حراً لفترة طويلة، بسبب طبيعته البشرية الضعيفة. وهذه المرة سوف يعدم حقاً، فيهرع المواطنون إلى مكان الإعدام حيث ينصتون إلى آخر خطاب يليقه ماكى:

«سيداتى، سادتى، إنكم ترون أمامكم واحداً من آخر ممثلى طبقة محكومة بالانقراض. فنحن معشر الحرفيين الصغار نوى الأساليب البالية، نحن الذين نشتغل بآلاتنا الصغيرة فى خزائن الدكاكين الضيقة، قد فرقتنا المؤسسات الكبرى التى تساندها المصارف. فما هو المفتاح العابر لكل شىء (الباس بارتو) بالمقارنة مع سهم الشركة المغفلة؟ مامعنى سرقة مصرف ما، بالمقارنة مع تأسيس مصرف؟

ومامعنى قتل رجل واحد، بالمقارنة مع عملية إعطائه عملاً مأجوراً؟ وعلى هذا الأساس «أيها المواطنون، سأرحل عنكم.. لقد كان بعضكم عزيزاً على. وإنه لمن الأمور التى تدهشنى كون جينى هى التى وشت بى، وفى هذا الأمر أرى أفضل برهان على أن العالم لا يزال حقيراً كما هو.. حسناً ها أنذا أسقط».

وتتلو الخطاب «أنشودة الرحمة» تبعاً لأسلوب اشتهر به فرانسوا فيون:

«يا إخواننا فى البشرية، يا من ستعيشون من بعدنا/ إياكم أن تقسوا علينا قلوبكم/ لاتضحكوا حين تروننا شديدى النحول، لأنكم ستصبحون مثلاً..».

ويغفر ماكى للرجال والنساء، للسارقين وللعاهرات وللقوادين.. يغفر لكل الناس، لكنه لا يغفر للكلاب الشرطة. بيد أنه، فى اللحظة نفسها التى يكون فيها ماكى واقفاً على منصة الإعدام، يقترب بيتشام ويعلن، على طريقة متسول جون غاى الراوى، بأن «فى الأوبرا على الأقل»، وكما سيرى الجمهور، ستنتصر الرحمة على العدالة» فهاهو قد وصل مندوب الملك، وليس هذا المندوب سوى براون نفسه. يحمل لماكى، غفران الملكة، ولقباً نبيلاً وراتباً مقداره عشرة آلاف ليرة! لقد أنقذ! وتتهند السيدة بيتشام «اعترفوا بأن حياتنا ستكون بسيطة وهادئة، ويصل مندوبو الملك دائماً فى اللحظة المناسبة!» ويضيف السيد بيتشام موجهاً حديثه إلى الممثلين : «ابقوا جميعاً فى أماكنكم، وأنشدوا أغنية أفقر الفقراء الذين تمثلون اليوم حياتهم.. لأن مصيرهم ، فى واقع كل يوم ، بائس بالأحرى. إن مندوبى الملك يقل ركضهم كثيراً، حين يحاول المسحوقون رد الضربات! لذا لا ينبغي أبداً توجيه ضربات قاسية لأولئك الذين يندفعون لارتكاب المعاصى.. (ويغنى الجميع يصحبهم الأرغن وهم يتقدمون إلى مقدمة المسرح): «لا تبالغوا فى قمع الجريمة/ فقريباً ستزول من تلقائها، لأنها محكومة بالزوال/ فكروا بليل القبر ويرده، اللذين يحقان بكون المعذبين هذا».

إن «أوبرا القروش الثلاثة» هى عن حق نشيد أفقر الفقراء، نشيد لثيم ومريم، مؤثر وحزين، ومن بين كل الموضوعات التى تتمازج هنا، لعل الأكثر أهمية

هو ذاك الذى يعبر عنه ماكى على النحو التالى «ياأيها السادة الجميلون/ يامن أتيتم لنصحنا بأن نعيش عيشاً نزيهاً، ونهرب من الخطيئة/ أعطونا، أولاً، مايسد منا الرمق/ ثم تكلموا فسنصغى إليكم/ أولاً، يجب أن يعطى لكل البائسين، قطعاً من الجاتو، لتهدئ سعار جوعهم».

فيم يعيش الإنسان؟ إنه يعيش بتعذيب أخيه الإنسان، بون هواة، وتمزيقه وحرمانه، وحتفه والتهامه، ناسياً أنه فى نهاية الأمر إنسان «الاكل أولاً، ثم الأخلاق».. وهو بيت من الشعر ستررده برلين كلها خلال السنوات التالية:

ERST KOMMT DAS FRESSEN, DANN KOMMT DIE MORAL

«أيها السادة إنه أمر لايمكنكم الحيلولة دونيه، فالإنسان يعيش من أعمال السوء والخطايا».

وثمة «أغنية» SONG أخرى مريرة كذلك، هى تلك التى تعبر فيها جيئى العاهرة، عن مشاعر غاسلة الثياب التى يحتقرها الجميع، وتحلم باليوم الذى تصل فيه إلى المرفأ «السفينة ذات الثمانية أشرعة، والخمسين مدفعاً»، فعند ذاك سيدبح البحارة كل الذين يضطهدونها، ويذهبون بها.

فى تلك الأمسية، غادر المتفرجون صالة المسرح، وهم يندنون صافرين باللحن الخالد الذى غناه ماكى، ويشكوى «القرش» ذى النابيين البارزين، وبمديا ماكى، التى لاترى. ولعل بريخت وفایل (الملحن) لم يتصورا أبداً أن تلك الأغنية الشاكية، ستجول العالم طويلاً وعرضاً.

ماهو رأى أول المتفرجين، الحقيقى، بذلك العمل؟ هل كانوا يرون فيها مسرحية هزلية؟ عملاً جاداً؟ أوبرا حقيقية؟ أو مجرد مسرحية ناضجة يمكن مقارنتها ببقية مسرحيات الموسم، بما فيها من «كيتش» معتاد، كالمسرحية التى كانت تقدمها مارلين ديترش غير القابلة للتقليد، أو كمسرحية «فيكتوريا» لماكس رينهاردت؟ كانت «أوبرا القروش الثلاثة» عملاً مظفراً. وقدمت أكثر من ألف مرة.

أما النقاد فإن ردود فعلهم تراوحت بين التهليل الصاخب، والذم العنيف. هذا بينما رأى اليمين فى المسرحية «بولشفية طبقية» و«جنوناً بولشفياً».

لقد كانت المسرحية من الثراء بحيث رأى فيها كل واحد ما يريد؛ فهى بالنسبة إلى البعض نزول جرىء إلى حضيض الجريمة والدعارة، وبالنسبة إلى البعض الآخر، كانت المسرحية حافلة بعناصر اللؤم والقباحة، وتستخدم كلمات وموسيقى متطايرة الشرر. أما التنديد بالإنسانية فكان أكثر عمومية من أن يمس شخصاً بمفرده؛ فكل متفرج كان بإمكانه أن ينظر إلى جاره نظرة فريسية ويهمهم.. أما دعوات بيتشام إلى التسامح والرافة فكان بالإمكان قبولها من دون عناء، ثم كيف يمكن للمرء ألا يوافق حين يعلن عن «عبثية الجهد البشرى»؟

«يعيش المرء كما يحلوه، لكن هذا ليس بالشئ الكثير (...) لأن مايؤسف هو أن الإنسان ليس من الملعنة بما يكفى هذه الحياة/ فى كل مكان مخاتلة وغش يمتلى العالم بهما».

ترى هل أقام أولئك المتفرجون خط توازن بين حياتهم التى يعيشونها خارج المسرح، وبين ماشاهدوا على خشبة؟ استغلال بيتشام للرافة والرحمة بوصفها مصدرأ للدخل، تعاونه وتعاون ماكى مع الشرطة، صنوف الغدر المتبادلة.. ترى ألم ير الجمهور أن فى الأمر تنديداً بأخلاقه البرجوازية؟ ولم ير فى ماكى، «السيد» صورة لسادة آخرين أكثر احتراماً يعرفهم، ولهم شركات، هى بدورها مشبوهة، مهما كان ظاهرها مدعاة للاحترام؟

إذا لم ير الجمهور كل هذه الأمور، فاللوم لا يقع كلياً عليه. فكيف كان له أن يكون واثقاً من أن المشاعر المعبر عنها فى المسرحية ليست مشاعر بريخت، بل هى تعكس أحوال المجتمع البرجوازى الذى يعيش الجمهور فى ظله؟ هناك اثنان بريخت، (بريختان) فى الواقع، فى «أوبرا القروش الثلاثة» والاثنان يتقاطعان: هناك أولاً، العدمى الهرطوقى، الآتى من أدغال المدن، ثم هناك الماركسى المبتدئ، الذى يجهد لإقامة توازن بين مناورات ومؤامرات وخيانات ومخاتلات الحضيض من جهة،

وبين الجور والفساد المستشريين لدى الشرائع العليا، المدعية للاحترام ظاهرياً، على أى حال، هل كان بالإمكان النظر جدياً إلى ماكى بوصفه نموذجاً للبرجوازي المعاصر «النهيم»؟ وماهو المحتوى الاجتماعى الذى يمكن العثور عليه فى الإيعاز النهائى القائل «لاتبالغوا فى قمع الجريمة، لأنها ستزول قريباً.. فهى محكومة بالزوال!» إنه ليس ثمة شىء هنا من شأنه أن يثير المتفرج، اللهم إلا إذا كان قد تملك، مسبقاً، من الوعى الاجتماعى مايكفيه ليعلم أن بالإمكان وضع حد للظلم.

يعترف بريخت، نفسه، بما فى مسرحيته من إيهام، ولقد بذل جهده بعد ذلك، عبر ملاحظات كثيرة، لتوضيح المناخ بإلحاحه على التشابه الحميم القائم بين شخصية ماكهيت والبرجوازي الحديث. إن ماكهيت ينبغى أن يمثل «عن طريق الممثل الذى سيعرف كيف يؤدى دوره تحت سمات برجوازية جليلة»، فهو ينبغى عليه أن يحوز على أخلاق البرجوازي المنتظمة، وعوانده «ذات السمّة المهووسة» مثل تلك العادة التى تقوده «إلى مبنى ما فى نورنبريدج»: «ينبغى على الممثلين أن يتفادوا تقديم اللصوص وكأنهم مجموعة من أولئك الأفراد الكئيبين نوى الوحش الأحمر، الذين يملأون المعارض والأسواق ولايود أحد أن يشرب بصحبته ولو قدحاً واحداً. لأنهم بالطبع أناس يفرضون أنفسهم، يميلون إلى السمّة عموماً. وجميعهم نون استثناء، مهذبون خارج عملهم».

بيد أن «أوبرا القروش الثلاثة» شكلت رغم سوء الفهم والإيهام، خطوة كبرى إلى الأمام بالنسبة إلى «بعل» وإلى «طبول فى الليل». ونادرة هى الأعمال المعاصرة لها، التى تعكس بوضوحها، بعض سمات سنوات العشرين؛ فالواقع أن سخريتها الحادة، وتهكمها من العواطفية المعتادة فى الأوبرا، ومافيها من ظواهر تتناقض مع البواطن، كلها تأتى لتستجيب لمتطلبات المرحلة المعادية للعواطفية. وكان بريخت قد أحل محل النص التقليدى، الخالى غالباً من المعنى، نصاً يمكن إدراكه بسهولة، بالغ الشاعرية.. لكنه فى الوقت نفسه واقعى، وموضع فى إطار معاصر. وهو حاول، كذلك، أن يخلق لدى المتفرجين حالة من «البعد النقدى» ليحلها محل المبدأ الذى اعتاد

«إعطاء الأفضلية للعواطف». ولقد استخدم لهذا عدداً من الإجراءات (التي سيلخصها لاحقاً تحت اسم «التغريب»): تناقض زمني مقصود بين الكلمات والموسيقى الرائعة التي وضعها كورت فايل، أو الفصل بين مختلف عناصر الرواية، كالفصل بين الحركة و«الأغنية»، واستخدام لافتات تحمل كتابات مستقاة من الكتاب المقدس، أو شعارات، توجيه الحديث مباشرة إلى الجمهور، ثم، وهو الأمر الذي لا يمكن اعتباره الأقل أهمية «الانقلاب الشامل الذي أحدثه في الإطار الموسيقي. في كل لحظة كان المتفرجون يعرفون أنهم موجودون في مسرح... ومع هذا ظلت على حالها تلك العلاقة التقليدية مع «سنغشيل» موزار، ومع الكوميديا الفولكلورية النمساوية (فيينا)، ومع الكاباريه والفودفيل الفرنسيين، اللذين لم يكونا قد فقدوا أى شيء من سحرهما.

إذا كانت ذهنية رامبو تهيمن على عالم «في أدغال المدن» الوحشي، فإن «أوبرا القروش الثلاثة» وصعاليكها يعيشون في ظل فرانسوا فيون. كان بريخت معتاداً على اقتباس أشياء من أعمال الآخرين في أعماله، ولقد أدخل إلى هذه الأوبرا، عدة أبيات من فيون، بترجمة ك.ل.أمر. والواقع أن الناقد ألفرد كير لم يستغرق وقتاً طويلاً قبل أن يدرك تلك «السرقعة الأدبية». فهو في مقالة نشرها في «برلينر تاغبلات» في الأول من أيلول ١٩٢٨، أى إثر العرض الأول، أثني على العمل، قائلاً إن هذه المسرحية الطليعية جعلته يمضى «أمسية رائعة». فالأغاني الشاكية سرته كثيراً، لكنه، مع هذا تساءل، بحدة ذهن نادرة، عما إذا لم يكن بريخت - بالمقارنة مع أوبرا غاي - قد ضحى بالأسلحة الخاصة بالنقد الاجتماعي - وتخلّى عن إمكانية «إصابة الواقع الملتهب، في الصميم»؟ أو لم يعتمد إلى التخفيف من نظريته عبر إعطائها «محتوى ملحمياً بشكل غامض»؟ ثم، في العام ١٩٢٩ بعد نشر «أغاني أوبرا القروش الثلاثة»، تحدث كير بصخب عن السرقعة الأدبية: فهو اتهم بريخت بأنه لم يكتفِ بنسخ ترجمة أمر لفيون، بل نسخ كبلنغ أيضاً. لكن الفضيحة لم تكن أمراً جديداً في حياة بريخت، فرد على ناقدته بدعوانية متميزة في عدد تموز ١٩٢٩ من «داي شون ليتراتور» قائلاً:

«لقد لاحظت صحيفة برلينية، مع شيء من التأخير، بأن اسم المترجم «أمر» لم يرد في طبعة كيبينهور من «أغاني أويرا القروش الثلاثة» كما نسي اسم فيون، على الرغم من أن، ٢٥ بيتاً فقط، من أصل ٦٢٥ بيتاً يضمها النص، تتشابه مع ترجمة أمر الممتازة. لقد سئلت تفسيراً، لذا أصرح، صدقاً، بأننى - للأسف - قد نسيت إيراد اسم أمر. وهو ما أفسره بأنه ناتج عن إهمالى المعتاد فى مسألة الملكية الأدبية».

وتلا ذلك تعليقات حول نظرية «السرقة الأدبية»، ليصرح بعدها بأن هذا النوع من الاتهامات يشكل مضيقاً وقت مفضلة لدى البرجوازية التى تتهيب كثيراً، فى العادة، بشأن قضية «الملكية». ويذكر بريخت هنا، بالاستفاضة التى كان شكسبير يرضى بها «بتبنى كل ما يقال على الخشبة» على أى حال، أضاف بريخت، ما يهيم إنما هو الخطوط الكبرى للمسرحية، تلك الخطوط التى لا يمكن استعارتها بأى حال.

ومن سخرية القدر أن الفضيحة أدت إلى دفع الجمهور للاهتمام مجدداً بترجمة أمر، التى كانت قد نشرت فى العام ١٩٠٨، والتى طبعت هذه المرة من جديد، حاملة - على سبيل المقدمة - إحدى سوناتات بريخت:

«هاكم، على ورق قابل للتلف مترجمة، تلك الوصية التى لا تتلف، والتى توزع القذارة والربح.. اقرأوها، ألتستم، أنتم، وارثيها؟».

لقد صار بالإمكان الآن، ومقابل ثمن قدح من الويسكى، شراء تلك النقاط العلقمية، والناس أحرار فى أن ينالوا منها قدر ما يشاءون «ترى أين يمكنكم مقابل سعر كهذا، أن تجدوا هذا القدر الذى يمكن نهبه؟ أنا شخصياً، لست فى وضع يمكننى من إنكار هذا...».

على أثر تلك القضية الصغيرة، عثر بريخت على محام له غير متوقع، فى شخص كارل كراوس، أحد كتاب عصره الأكثر موهبة وقوة، وكان مديراً لصحيفة ثورية تصدر فى فيينا عنوانها «داى فاكل» (وكان تقريباً محررها الوحيد)، وكان كراوس يكره كير

منذ زمن طويل، لذا رد على «فضائح» قائلا «بإصبعه الصغير الذى به استولى على نحو ٢٥ بيتا من فيون كما ترجمه أمر، يبدو بريخت هذا أكثر أصالة من ألفرد كير، ذلك ألفرد الذى يلاحقه كظله».

ومن الواضح، أن بريخت لم يقلت مع هذا من السخرية، ولا سيما تلك التى استثارها الهزلى كورت توشولسكى الذى كتب:

«من كتب هذه المسرحية ؟ إنها بقلم برتولت بريخت/ أجل.. لكن من كتبها؟».

والحال أن بريخت، لو كان قد عرف رباعية كبلنغ التالية، لكان من شأنه أن يستخدمها خاتمة للقضية:

«عندما كان هوميروس يعزف على معزافه/ كان ينصت إلى الناس ينشدون فى البر والبحر/ وكل ما كان يعتقد أن يوسعه الاستفادة منه/ كان يستعيره - تماماً مثلما أفعل!».

من ناحية أخرى أثنى هيربرت جرنغ، على المسرحية فى صحيفة «بورصن - كورير» (١ أيلول)، واصفاً إياها بأنها «تنادى بعالم جديد، تنسحق فيه الحدود بين التراجيديا والفكاهة. إنها انتصار الشكل المفتوح.. لقد انتزع بريخت اللغة، وفايل الموسيقى، من عزلتهما. وهذه المرة أيضاً، هانحن نسمع فوق الخشبة، تلك العبارات التى ليست إلا عبارات أدبية ولا عبارات مستهلكة، وإلى تلك الموسيقى التى لاتستند لا إلى الألحان ولا إلى الإيقاعات البالية».

لقد حملت «أوبرا القروش الثلاثة» المجد لقادمين جدد من أمثال لوت لينيا، كما أضافت مزيداً إلى شهرة آخرين، كانوا قد عرفوا سابقاً، من أمثال إريك بوتتو، كورت غيرون، كروما باهن، أرنست بوش، كارولا نيهير روزا فالتى وهرمان تيمنغ. ولقد كان نجاح المسرحية، مع ما يواكبه من انتقادات وشتائم كالمعتاد، كبيراً فى ميونيخ ولايبزغ وبراغ وريفا، ككبره فى برلين. وبالنسبة إلى بريخت كانت الأمور، إذن، على خير مايرام. وهامو للمرة الأولى فى حياته يكسب مالا، حقاً. لكنه، مع هذا، لم يغير من عاداته

ولا من ثيابه المتواضعة التي كان يرتديها حتى فى حفلات الاستقبال الرسمية السوفييتية، حيث كان لا يكف عن الحديث عن «المسرح، كما يروى صديقه فيلاند هرتسفيده ! .

كانت «أوبرا القروش الثلاثة» لبريخت، وموسيقاها التي وضعها كورت فايل، هجوما موجهاً، ليس ضد المجتمع وحسب، بل كذلك ضد المسرح نفسه، وضد الأوبرا بشكل خاص. و«هكذا خلق نوعاً فنياً جديداً»، كما يكتب فايل. ولقد سبق لنا أن رأينا كيف أن عمل بريخت الأدبي كان على الدوام مرتبطاً بالموسيقى، بشكل أو بآخر. وفى المجال الموسيقى، كان ذوقه بريختياً صرفاً: أى متطرفاً، متحيزاً، وغريباً. كان يصاحب قصائده وأغنياته على القيثارة، تبعاً لجمل موسيقية يبتكرها بنفسه. وذلك «الشريان» الشعبى الذى كان يحمله فى داخله، لن يهجره أبداً. لكنه كان ذا أفكار طريفة حول العلاقة بين الموسيقى والنص، وتلك الأفكار طبعت الموسيقيين الذين كان يشتغل معهم، مهما كان تكوينهم وسابق أعمالهم. ويقيناً، إن واقع كونه قد اجتذب إليه أناساً على موهبة كورت فايل وهانس إيسلر ويول هندميث، ويول ديساو، وأنه فى معظم الأحيان كان يجد أرضية للتفاهم المشترك، ونوايا وأهدافاً مشتركة، يقول الكثير حول الطابع الملموس والمقنع لنظرياته وقناعاته الجمالية. وذلك لأن معاونيه كانوا فى معظمهم ينتمون إلى المدارس والتيارات الأكثر حداثة.

كانت الحياة الموسيقية فى سنوات العشرين مشرعة أمام كل الاندفاعات والتيارات الجديدة، ويمكننا أن نقول بأن فى ذلك المجال أيضاً، كان عقد العشرينيات فى طريقه ليكون الأكثر إبداعاً وتنشيطاً للأذهان خلال القرن كله. وفى هذا الميدان كما فى ميادين أخرى، لعبت أميركا دوراً أساسياً بموسيقى الجاز، والأغاني الزنجية الروحية، وإنجازاتها التقنية. صحيح أن بريخت لم يكن على توافق مع عدد من الملحنين من أمثال شوينبرغ بـ «بيارو القمرى» وألين برغ بـ «فويتسيك». لكنه كان مستعداً لقبول التأثيرات الموسيقية الأميركية، وكان يشعر نفسه شديد القرب من الموسيقيين الذين امتصوا اللكنة الأميركية. وكان الباب قد فتح، قبل ذلك، على يد الفرنسيين:

فقد سبق لوكتو أن كتب نصوصاً للغناء على النمط الأميركي. ووضع ميلو قطعة بالية ترقص على أنغام الجاز الزنجي عنوانها : «خليقة العالم»، أما الروسي إيفور سترافنسكي فكان يستخدم الجاز، بدءاً من العام ١٩١٨، في أعمال ك «حكاية الجندي». وهو نفس ما فعله التمساي أرست كرينك في العام ١٩٢٧ بصدد أحد أعماله. وكانت «الرابسودي الزرقاء» لجورج غرشوين (١٩٢٤)، قد سحرت أوروبا بأسرها.

وبدافع من بول هندميث وهانريش بوركارد، كانت مهرجانات للموسيقى الجديدة قد نظمت في دونا وشنغن في العام ١٩٢١، وشارك فيها موسيقيون ألمان وأجانب. والتأثيرات نفسها مورست فيما بعد في بادن - بادن. وفي هذه المدن لعبت في العام ١٩٢٧ مغناة «ماها غوني» - المعروفة باسم «ماها غوني الصغيرة» - التي كانت أول عمل مشترك بين بريخت وكورت فايل.

أما واقع أن عدداً كبيراً من تلك التناجات سرعان ما تبدى قصير العمر، بقدر ما هو مثير، فأمر لا ينقص من أهميتها العامة ولا من تأثيرها. وكان من آثارها أنها قربت بين المثقفين والآخرين، واستخدمت تقنيات جديدة كالسينما والراديو، وأدخلت «الموسيقى النفعية أو الوظيفية» كما أدخلت «الموسيقى الجماعية» تحت رعاية بول هندميث بشكل خاص. فعند ذلك كانت تؤلف مقطوعات لتنفذ على يد مجموعات من المنفذين، الهواة في أغلب الأحيان، من ذوي القدرات والأعمار المختلفة، ثم كانت تُلصق بها نصوص، إذا ما تبدى هذا الأمر ضرورياً. كان التقديم الفني والتعليم يسيران جنباً إلى جنب.

في هذا يكمن أصل المسرحية التعليمية، التي سيجعلها بريخت ميدانه المغلق عليه، خلال السنوات المقبلة.

كان فايل واعياً بالمستتبعات الاجتماعية لهذه الحركة، كما كان يعي أهمية تعاونه مع بريخت.. فكتب يقول «في زمن التعقيد المتنامي، كان الجاز يبدو بوضعه نمط التعبير الفني الأكثر سلامة وقوة، فهو - بفضل أصوله الشعبية - سرعان ما صار موسيقى شعبية عالمية، تمارس أوسع تأثير ممكن».

ولقد لاحظ فايل أن «أوبرا القروش الثلاثة» وهى إنتاج من نوع جديد، جاءت فى لحظة مناسبة، سواء من زاوية نظر المبدعين أو من زاوية نظر الجمهور. وقال فى نص آخر: إن الأصل والطبيعة الأرستقراطيين للأوبرا جعلها غير قابلة للانتقال إلى خشبة المسرح. أما بريخت وعمله فكان يمثل عودة إلى الجذور، فالموسيقى هنا وضعت لكى يغنيها الممثلون، أى أناس لم يحترفوا الغناء. وعلى هذا النحو ولد ذلك اللون الجديد.

بعد ذلك بوضع سنوات، علق بريخت بدوره على الطابع الثورى لذلك العمل الذى كان يرى فيه برهاناً ناجحاً على ما كان ينبغى أن يكون المسرح «الملحمى» «كان ذاك هو أول تطبيق لموسيقى مسرحية تكون متوافقة مع وجهة النظر الجديدة. أما تجديدها الأكثر إدهاشاً فكان فى الفضل الكلى للعناصر الموسيقية عن العناصر الأخرى: فلقد تبين لنا فوراً هذا الأمر، بعد أن وضعنا الأوركسترا على الخشبة فى مكان مرئى. ففى لحظة أداء الأغنيات، كانت الأضواء تتغير ليضاء موقع الأوركسترا، بينما تظهر على الشاشة عناوين مثل «حول عبث الأمور الإنسانية».. وكان الممثلون يبدلون من مواضعهم قبل كل أغنية.. بشكل كانت تساهم معه الموسيقى فى فضح الأيديولوجيا البرجوازية، لأنها - أى الموسيقى - كانت تؤدى بأسلوب مؤثر، ولا تترفع عن الإغراءات التخديرية المعتادة».

إن ما يتحدث عنه بريخت هنا إنما هو «الأثر التغريبي» *Verfremdunes Effect* الذى يتم الحصول عليه بفضل تناقض موسيقى فايل التقليدية فى ظاهرها وإنما الأصيلة بشكل مدهش، مع الطابع شبه الوحشى للحوار أو للكلمات : تناقضاً كان يفاجئ الجمهور ويحثه على التفكير.

ماها غونى. مدينة الحلم. ١٩٣٠

فى معرض حديثه عن السنوات ١٩٢٧ - ١٩٣١ تمكن أحد المؤرخين من أن يلاحظ الأحداث المهمة التالية:

فى أكتوبر (تشرين الأول) من العام ١٩٢٧ تلقى الرئيس هندنبيرغ هدية من مجموعة من اليونكرز، ومن الصناعيين المعترفين بفضله، هى عبارة عن أراض فى نيوذك. وفى العام التالى، أى فى آب ١٩٢٨ توجه وزير الخارجية، ستريسمان إلى باريس ليوقع ميثاق كيلوغ، الذى ينص على تخلى ألمانيا عن اللجوء إلى الحرب. وفى باريس أخذ الناس يصرخون فى الشوارع جذايلن «يعيش ستريسمان؟ يعيش السلام» غير أن كل الناس كانوا يعملون، دون أية رغبة فى الاعتراف بهذا، بأن ألمانيا تتسلح مجدداً وفى السر. وحين كشفت فى نيسان ١٩٢٩ الصحيفة الليبرالية «داى فلتبوهنه» عن واقع أن سلاح الجو كان يجدد أسلحته، سرّاً وبصورة غير شرعية، منذ العام ١٩٣١ حكمت أحد محاكم لايبتزغ، على رئيس تحريرها كارل أوسيتزكى، وعلى الكاتب فالتر كرىزر، بتهمة «كشف الأسرار العسكرية، والخيانة العليا». ويقول الجنرال الإنجليزى ح. هـ. مورغان بأن حكومات الحلفاء، وبوأن الرقابة التابعة لها، كانوا - على الأرجح - عالمين بما يجرى، لكنهم فضلوا غش النظر.

فى العام ١٩٢٩ منعت الحكومة الاشتراكية إقامة مظاهرات الأول من أيار. وتلقى عمال برلين «أمراً بالتفرق» وفتح البوليس النار موقعاً خمسة وعشرين قتيلاً،

وسنة وثلاثين جريحاً بحالة الخطر. وفي ٤ أيار ١٩٢٩ أصدر رئيس البوليس البروسى، الاشتراكى زورغيل، أمراً لسكان الحى العمالى فى برلين ينص على أن «بين التاسعة مساء والرابعة صباحاً، يمنع السير والتجول فى كافة الشوارع المذكورة أسفله.. أما خلال النهار فليس من حق أحد أن يتوقف طويلاً فى الشوارع المذكورة أو على الشرفات أو فى الزوايا أو الدهاليز». وكتبت صحيفة «هامبورغ ناخريشتن» «بإمكاننا أن نذكر قراءنا بكلمات نابوليون القائلة بأن مقابل كل متمرّد يقتل، ثمة مائة ألف مواطن ينقذون. فإذا ما حدث للنسبة أن انعكست، بدلا من حدوث ألوف الاعتقالات وسقوط بضعة قتلى، فإن بوسع الطبقات المتوسطة أن تثق بالحكومة الحالية» وكانت تلك «الحكومة الحالية» تضم المستشار هرمان مولر، والوزير سفرنغ، ورئيس حكومة بروسيا أوتو براون ووزير الخارجية البروسية غرنسكى، وجميعهم اشتراكيون. وفى انتخابات أيار ١٩٢٨ كان الاشتراكيون والشيوعيون قد فازوا، معاً بمائتى مقعد، فيما فاز القوميون - الاشتراكيون بأربعة وخمسين. وفيما يلى جزء من حوار دار فى آب ١٩٢٨ بين وزير الخارجية الفرنسى أرسيتيد بريان، ونظيره الألمانى غوستاف سترايسمان:

«بريان: إن ما يقلقنى هو المنظمات القومية فى ألمانيا. فما هى تلك «الشتاهلهلم»؟

«سترايسمان: الواقع أن ليس لها أية أهمية من الناحية العسكرية.. ثم إنه من الممكن اعتبار «الشتاهلهلم» منظمة رجعية.. كل ما فى الأمر أن أعضاءها يريدون لوئاً، وفتحاً، وحركة.. ومن هنا جاء اسم حركتهم.

«بريان: ذلكم ما اعتقدته. فمن الطبيعى أن الإنسان يجد لذة حين يضع على رأسه طاسة من الفولاذ ويتصرف كمحارب كبير. إننى لا أعزو أية أهمية جدية لكل هذا».

فى تشرين الأول ١٩٢٩ كان إفلاس وال ستريت، المريع.. وبسرعة كان بالإمكان إدراك نتائجه فى كل مكان. وفى آذار ١٩٣٠ صار هاينريش بروننغ مستشاراً لألمانيا، وقال فى خطابه أمام الرايخستاغ «سيداتى سادتى، أرجو منكم عدم محاولة زج اسمى

فى أحداث ٩ تشرين الثانى ١٩١٨.. دعونى أكمل.. أين ترانى كنت فى التاسع من تشرين الثانى؟ لقد كنت يائها السادة على رأس جنود مجموعة فنزلفد التى شكلت لسحق الثورة».

أما نتائج انتخابات الرايخستاغ فى ١٤ أيلول ١٩٣٠ فأعطت الأرقام التالية: الاشتراكيون ١٤٣ مقعداً، الشيوعيون: ١٠٧ مقاعد، القوميون - الاشتراكيون ٧٧ مقعداً. وهؤلاء الأخيرون تمكنوا من جمع ستة ملايين ونصف المليون صوت. وفى ١٦ تشرين الأول تكتب صحيفة «فولكشير بيوباختر» «لقد اتخذ الرايخستاغ القرارات التالية: ستتم مصادرة كل ممتلكات المصارف وعمالقة البورصة، سواء أكانوا من اليهود الشرقيين أم من الغرباء الآخرين.. وذلك لما فيه مصلحة الشعب الألماني.. وكل من المصارف الكبرى، بما فيها المؤسسة المسماة «رايخسبانك» ستصبح على الفور ملكاً للدولة».

فى كانون الثانى ١٩٣١ كان فى ألمانيا ٤٧٦٥٠٠ عاطل عن العمل. وبإمكان المرء أن يكون واثقاً من أن بريخت كان شديد القلق إزاء تلك الأحداث. ويروى فريتز سترنبرغ، عالم الاجتماع الذى كان قد صار من أصدقاء بريخت المقربين، رغم أنه لم يكن متفقاً معه على الصعيد السياسى، يروى أنه مع تزايد حدة الوضع فى العام ١٩٣٠ ومع تصاعد التوتر العام.. كان بريخت يزداد يقظة يوماً بعد يوم. ويكتب سترنبرغ:

«كان قد سألنى إعطاه بضعة كتيبات تحوى كتابات لماركس وإنجلز. وذات يوم أنبأتى عن حصوله على خمس نسخ من «البيان الشيوعى» ومن «طريق الاشتراكية» لإنجلز. ومن عدد من النصوص الماركسية الأخرى، ومنها كتاباتى، وأنه وضع كل هذا فوق أحد الرفوف. لقد كان بريخت فى تلك الآونة مشهوراً إلى درجة أن الكثير من الكتاب الشبان كانوا يأتونه سائلينه النصح، أو رأيه حول مسرحياتهم، فكان يدعوهم إلى بيته، كما يقول لى، ليريهم الرف المنوه به، سائلاً إياهم عما إذا كانوا قد قرأوا هذا الكتاب أو ذاك.. وحين كان جوابهم «نفيًا»، وهو هكذا فى معظم الحالات،

كان يقول لهم: إذن سأهديكم إياها. فإذا ما قرأتموها وظللتُم واثقين من جدية مسرحيتكم.. عودوا لأراكم».

ولقد كان سترنبرغ حاضراً مع بريخت عند اصطدام العمال بالشرطة في الأول من أيار ١٩٢٩ وعن تلك الحادثة يقول سترنبرغ:

«من نافذتي (في كويلانكشتراس) - وكنت أسكن في الطابق الثالث - كنا نراهم بوضوح (العمال والشرطة). كان بريخت واقفاً إلى جانبي عند النافذة.. ورأى كيف أخذت الشرطة تفرق المتظاهرين وتلاحقهم. ولحد علمنا كان هؤلاء عزلاً من السلاح.. لكن الشرطة لم تتوقف عن إطلاق النار. في البداية اعتقدنا أن الطلقات لاتعدو أن تكون طلقات إرهاب.. لكننا سرعان ما شاهدنا متظاهرين عدة يسقطون على الأرض ثم ينقلون على الحامل. وإذا كانت ذاكرتي طيبة كان ثمة عشرون قتيلاً في برلين. أما بريخت، فإنه لدى سماعه صوت الطلقات ولدى مشاهدته للبشر وهم يتساقطون، شحب وجهه بشكل لم يسبق لي أن لاحظته لديه.. ويبدو لي أن تلك التجربة كانت واحدة من تلك التجارب التي أدت به إلى الشيوعية.. بعد ذلك بفترة، كنا نقطع شوارع برلين في السيارة، وعند الحواجز كان رجال الشرطة يبسون إزاءنا لباقة غير معتادة.. مجرد أن معنا سيارة، ولأننا - كما قال لنا أحد رجال الشرطة - لسنا من الرعا. أما أن يصف البوليس بـ «الرعا» أولئك العمال الذين كانوا يتظاهرون لمناسبة الأول من أيار، فأمر لن ينساه بريخت أبداً. وهو حتى بعد عشر سنوات وحين كنا سوية في المنفى، كان يتذكر تلك الحادثة».

سعيًا من بريخت وراء تجديد النجاح الذي حازه مع «أويرا القروش الثلاثة» اندفع مع إليزابيت هاويتمان في مغامرة جديدة قوامها إبداع مسرحية عنوانها «نهاية سعيدة». غير أن تلك «المغناة» سرعان ما توقف عرضها بعد ليلة الافتتاح في أيلول ١٩٢٩ تبعاً لقرار وجيه دون شك. فإذا نحن صدقنا ما تقولُه إليزابيت هاويتمان، ستكون هي التي كانت أول من لفت نظر بريخت إلى الإمكانيات المسرحية التي يحملها فريق «جيش الخلاص» الذي هو عبارة عن تنوع آخر على الموضوع

الأميركية. ومهما كان الأمر من الواضح أن الربط بين لصوص «أوبرا القروش الثلاثة» وعمليات النجدة الربائية التي يمارسها جيش الخلاص، أمر فيه الكثير من الإغراء. فقبل كورت فايل بتلحين الأغنيات.. وبدا كل شيء وكأنه سيقود العمل إلى النجاح، مع فريق مكون من كارولا نهير وهيلينا فابغل وأوسكار هومولكا وبيتر لورى، وكورت غيرون. ولقد زاد فى الطين بلة أن تلك المسرحية التعيسة التي هى عبارة عن خليط، أعلن أنها مقتبسة عن قصة أميركية، من تأليف أميركية ما، تدعى دوروتى لين.

فى هذه المسرحية هانحن فى شيكاغو مجدداً. وأمامنا المحتالون يتجمعون فى مرقص «بيللى كراكر»، تحت رئاسة «السيدة ذات الثوب الرمادى» المعروفة كذلك باسم «الذباية»، وذلك من أجل رسم خطة لسرقة أحد المصارف. وفجأة تصل إلى مركز الجور الأميركي، ذاك هاليولويا ليليان، من جيش الخلاص، التي كرس حياتها لدفع الخطأ للتوبة.. وهذه فى لحظة من لحظات اللوعى، تشرب ثلاثة أقداح من الويسكى، وتتشدد أغنية استفزازية هى «نشيد البحارة»، مما يجعلها تخسر وظيفتها. وفى اللحظة المناسبة تتمكن من دفع بيل كراكر للتوبة.. ترى هل علينا هنا أن نواصل رواية الظروف التي تعيد فيها «الذباية» اكتشاف زوجها (رئيس البوليس السابق) الذي كان قد اختفى منذ زمن؟ ولنضف على أى حال إلى هذا كله حفنة من الاغتيالات، لنخلص إلى عملية إعادة اعتبار عام للمجرمين بناء على موعظة تلقيها الذباية (آه ياروح ماكهيت)، وتصرح فيها بأن الأزعر ذا القدم الصغيرة هو من بقايا الماضى، وأن الوقت قد حان لقيام عصابات كبيرة الحجم تحل مكانه، ولنضف إلى هذا كله، ذلك النشيد الكورالى الذي يرسم صوراً متتورة لـ «قديسى» جيش الخلاص من أمثال القديس فور و القديس مورغان والقديس روكفلر.. وهو نشيد يأتى أشبه بـ «تسبيحة» لمجد الأثرياء «اللهم أعط الثروة للأثرياء، اللهم أعطهم الفضيلة أيضاً، اللهم أعط الذين يملكون، أعطهم المدينة والدولة». فإذا أضفنا هذا كله ستكون لدينا فكرة طيبة عن هذه المسرحية المستحيلة!

والحال أن تلك المسرحية كان من شأن النسيان أن يطويها تماماً، لولا أغنيات كورت فايل المتميزة «أغنية بلباو» التي تنتهى على «مركص بيل» حيث يمكن للمرء أن يحصل، مقابل دولار واحد، على الصخب والحلم اللذين يرغب بهما، و«أغنية سورابابا جونى» بابتذاليتها المقصودة المقتبسة من اللازمة الموسيقية التي يعزفها أرغن بارباريا (على النمط الاميركى) «لاقلب لك ياجونى، وأنا أحبك حقاً» وأخيراً «أغنية البحارة» الفاضحة (التي تغنى على طريقة «ماندالاي») والتي تقول فيها ليليان بلهجة ساخرة «هاللو.. إننا راحلون إلى برمانيا، حيث تنتظرنا الحياة الرغيدة» وحيث لن نعود بحاجة لا إلى إله ولا إلى احترام. لكن هاهى العاصفة تنذر بالاندلاع، ويبدأ المركب بالغرق «الآن انتهى زمن عبارات الظفر.. بإمكان المرء أن يعاند مادام أن العناد فى مقدوره، ويعد ذلك أمام عرش الرب، لايعود عارفاً كيف يضم وركيه».. «أجل أجل، البحر أزرق، شديد الزرقة - والأمر على مايرام طوال الوقت. لكن هذه المرة حين تنتهى الأعمال، لا يعود بالإمكان شىء، لكى يبدأ كل شىء من جديد...».

بعد تلك المسرحية كانت مسرحية أخرى بعنوان «سقوط الأنانى يوهان فاتزر» التي تبدو أكثر وعداً، على الرغم من أنه لم يتبق لنا سوى أجزاء منها. وتلك المسرحية التي كتبت لمسرح بسكاتور، أعلن عن تقديمها فى موسم ١٩٢٩-١٩٣٠ مع مسرحية أخرى لبريخت لم تر النور أبداً: «لاشىء من لاشىء». وتشير أجزاء «فاتزر» كما يبدو إلى أن بريخت كان ينوى أن يجعل منها معادلاً لـ «طبول فى الليل» ويعالج فيها مشكلة سوف تشغل باله أكثر فأكثر خلال السنوات المقبلة: مشكلة تحويل الفردى إلى كائن اجتماعى. ففي المسرحية لدينا يوهان فاتزر، وثلاثة من رفاقه الجنود، ينتمون معاً إلى كتيبة مدرعات، وهجروا الجيش هاربين قبل انتهاء الحرب.. والآن هاهو فراتزر متشرد فى مدينة موهلهايم، بحثاً عن طعام له وللآخرين، وهو فى الوقت نفسه يبحث لدى السكان عن أمارات تعب واستياء، إن لم يكن أمارات تمرد، لكنه لايبحث على أية أمارة. بل وإن النسوة اللواتى يقفن فى الصف للحصول على الخبز ينعتنه بـ «المخبر» و«المستفز». صحيح أن ليس فى وسعنا العثور على فكرة واضحة عن المفزى

الذى ستتخذ المسرحية، لكن الأجزاء التى نعرفها، والتى تتمتع بقوة درامية وشاعرية كبيرة، توحى لنا بأن «الأنانى» فاتزر، يعرض للخطر أمن رفاقه المختبئين، بتصرفاته فى المدينة، وأن عليه الآن أن يبرر تصرفاته تلك (بلهجة تذكرنا بشخصية كراغلر):

«أليس الهواء والشوارع ملكاً لكل الناس؟ إنكم عاجزون عن منعى من الإصغاء لأصوات الناس، ورؤية وجوههم، والغوص بحرية فى نهر الكائنات البشرية» وفاتزر الذى تهزمه وحدته «ينهض فى عز الليل، ويخرج إلى الشوارع أخذاً فى الصراخ: هى.. أين أنتم؟ هاأنذا هنا، أنا فاتزر. لم يعد بإمكانى احتمال هذا، أليس ثمة من يطلق على النار.. إذن؟ إننى مجبول بالقذارة». وهنا نسمع أغنية كورالية مؤثرة، تفهمنا بأن فاتزر سينتهى به الأمر للانضمام إلى الجماعة، وسيمكنه على هذا النحو أن يغير العالم الذى يحيط به. لكن عليه قبل ذلك أن «يلمس القاع»: «لايفلت المهزوم من الحكمة/ تمسك جيداً وغص، عليك بالخوف، غص/ فى القاع ينتظرك الدرس/ أنت يامن سئلت كثيراً، خذ حصتك من درس الجماهير الذى لايقدر بثمن: أشغل مكانك الجديد/ لقد انتهيت لتكيفها مع شروط حياتنا/ اسمح لنا يارجل الدولة بأن نكون رجال الدولة/ الدولة لم تعد تحتاجك/ فهات أعطنا إياها».

وفى أغنية كورالية أخرى نصغى إلى العبارة التالية «الظلم أمر إنسانى، لكن النضال ضد الظلم أكثر إنسانية».

لكن، وسط كل هذه النشاط، السينى الحظ أو الحسن، يضممر بريخت فضيحة جديدة هى عبارة عن محاكمة.

فى خريف العام ١٩٢٩ قررت شركة «نيرو فيلم» وقد أدهشها نجاح «أوبرا القروش الثلاثة» تحويل المسرحية إلى فيلم سينمائى، فتعاقدت لكتابة السيناريو مع بريخت وكورت فاييل، يساعدهما سلاتان دودوف وكاسبار نيهير وليو لانيا. وكان من المفروض أن يخرج الفيلم ج. ف. بابست. فى الصيف التالى سلم بريخت السيناريو، فوجده بابست والشركة، مغالياً فى عنفه، وذلك لأن بريخت كان قد اجتاز مسافة طويلة بالنسبة إلى المواقف الاجتماعية التى عبر عنها فى «أوبرا القروش الثلاثة»

بحيث إن بعض سمات عمله لم تعد ترضيه. كان قد تقارب مع الشيوعيين، وهو يأمل الآن في إزالة بعض أخطاء سوء التفسير التي سببها إبهام أفكاره. ولهذا صار السيناريو الذي يحمل الآن اسم «الحدة» مختلفاً تمام الاختلاف عن النص الأصلي؛ فماكهييت يتحول من لص صغير إلى مدير مصرف، وينضم إليه بيتشام في مؤسسته. وقبل ذلك يكون الصراع بين الرجلين قد أدى إلى أوضاع بالغة السوء؛ إذ إن واحداً من أتباع بيتشام، إذا شاء منع معاوني ماكهييت من المجيء بالآثاث من أجل عرس معلمهم مع بولي، ضرب وخرج بحدبة في رأسه. فاقسم بيتشام على الثأر له، وعلى هذا النحو صارت الحدة رمزاً للصراع، ولخسة ماكهييت. وفي لحظة أخرى، يجند بيتشام كل عصاباته المؤلفة من المتسولين، من أجل إزعاج موكب التتويج في لندن، لكنه يكشف في اللحظات الأخيرة أن كل القوى التي أطلقها من عقالها، والتي انضم إليها بانسون ومتسولون حقيقيون في المدينة، من شأنها الآن أن تهدد بقلب الأوضاع القائمة. وهناك مقطع من أكثر مقاطع هذا العمل إثارة للدهشة، يرينا رئيس البوليس، براون، وهو يحلم بأموال متعاقبة من البانسين والمحرومين، تتدفق على لندن وتدمرها. وفي لحظة أخرى، ينزل ماكهييت وأعوانه من سيارة مسروقة ويدخلون مصرفاً للاستيلاء عليه، فيتحولون فجأة على درجات السلم إلى «كادرات عليا» في منتهى الأناقة والرفاه.

أما عملية إحلال المصرفي محل السارق، فتعلن عبر إحدى الأغنيات؛ فإذا كان المرء عاجزاً عن نيل المال عن طريق الوراثة، عليه أن يناله بطرق أخرى، والأسهم المالية أفضل من المسدس أو السكين، وهنا نجد الشكوى القديمة التي كان ينشدها ماكى و «القرش» قد استبدلت بأخرى، فالآن يسيطر ماكى على المصرف، بينما يفتقد الرجل الذي تسبب صاحبنا في دماره، أحد مقاعد هايد بارك «برهن على أنه هو من فعل هذا.. إن كنت تستطيع». أما موضوعة الفيلم الاجتماعية، فيؤكد عليها عبر النشيد الختامى «البعض فى الظلام. والبعض فى الضياء. الذين فى الضياء يرون.. أما الآخرون فلا» كلمات تنشد على لحن الشكوى القديمة لكن يا للفارق الكبير بين الاثنتين!

الواقع أنه ماكان لأحد أن يتوقع أن عملية التبديل الجذرية - تغيير الإطار الأصلي، إطار بيئة اللصوص، إلى دوائر المصارف والأسمالية - سوف تلقى استقبالا حسناً من منتجي الفيلم. فما كان في أول الأمر إدانة عامة للمجتمع، صار الآن موجهاً ضد نقطة محددة. لهذا اقترح المنتجون تبديلات لم يوافق عليها لا بريخت ولا فايل، اللذان عمدا لرفع دعوى ضد عرض الفيلم. ولقد خسر بريخت القضية، وبشكل خاص لأنه لم يكن قد اشتغل جدياً على السيناريو، ولأنه لم يكن حاضراً على الدوام حين كان المطلوب استشارته. جرت المحاكمة في ١٧ و ٢٠ تشرين الأول ١٩٣٠ وهي محاكمة هرعت كل برلين لحضورها. وانتهى الأمر ببريخت للقبول بتسوية مالية محترمة، فخلّى عن الاستئناف، بينما أسندت كتابة السيناريو لبيلا بالاش، بينما ظل المخرج هو هو بابست، وحقق الفيلم نجاحاً هائلاً، وعلى الرغم من التخفيف الذي طاله، ظل السيناريو في شكله الجديد محتفظاً بقوة تدميرية كبيرة. ولقد استفاد بريخت من تلك التجربة التي ناهيك عن أنها حملت إليه عزاء مالياً، حثته على إعادة النظر ملياً في علاقة الفنان بالصناعة، عموماً، وبالصناعة السينمائية بشكل خاص.

ومن المؤكد، أن النقد والتجريح لم يوفراه هذه المرة أيضاً. فقد عمد صحافي من فرانكفورت يدعى لودفيغ ماركوزي، إلى نشر كتيب عنوانه «بريخت لبريخت» ويروى فيه على طريقة «رجل برجل» حكاية وصول بريخت إلى أدغال برلين بعد تركه لأوغسبورغ، ويقول في كتيبه «السيد بريخت من أوغسبورغ يقترح، والماركسية ترتب.. وفي هذه اللوحة سترون السيد بريخت من أوغسبورغ، بينى ويجمع من جديد.. وتلكم هي نتيجة الحملة التي شنها بريخت باسم نقاوة الفن ضد عار الصناعة، حملة انتهت بالنسبة إلى بريخت بتعويض مالي قدره ٢١ ألف مارك مقابل تخليه عن استئناف الدعوى».

على خلاف عدد كبير من معاصريه، كان بريخت مسحوراً بالتقدم التكنولوجي في ميدان، ما نطلق عليه اليوم اسم «الاتصالات». كانت السينما والرايو يهماه بشكل خاص، ليس فقط بسبب سمتهما العلمية، بل لأنهما يوفران أساليب مباشرة

وسريعة لنشر الأفكار. وهو إثر تجربته الأخيرة، كتب دراسة حول علاقة الكاتب بالصناعة السينمائية. وتلك الدراسة بعيداً عن أن تكون «طويلة مسهبة وحافلة بالادعاء» كما كتب أحد النقاد، كانت عبارة عن تحليل دقيق وبالغ الأهمية للطبيعة الرأسمالية للإنتاج السينمائي، وللإستهلاك والمستهلك، وهى مشكلات لاتزال محافظة على كل قيمتها حتى يومنا هذا.

فى تلك الدراسة التى سميت «محاكمة أوبرا القروش الثلاثة» يورد بريخت عبارة قصيرة، على سبيل التقديم، تقول «كل أماننا تكمن فى التناقضات». وفيها يتحدث عن الإثارة الممكنة التى توفرها السينما للكاتب. أما تجنب السينما كما يفعل الكثير من المؤلفين، فمعناه - فى وقت معاً - الحرمان من نمط تعبير استثنائى ومن وسيلة تعليمية. والقول بأن «بإمكان الفن أن يستغنى عن السينما» وأن بإمكان المؤلف أن يتجنبها إن كان لا يستسيغها، فحماقة ليس فيها خسارة فقط للمؤلف، الذى يحرم نفسه على هذا النحو من إمكانية استخدام تلك الأداة الجديدة الرائعة، بل أيضاً للسينما، التى ستكون - بهذا - مجبرة على حرمان نفسها من مواهب المؤلف الخاصة.

والحقيقة أن بريخت لم يكن يتكلم فى الفراغ؛ فمن أكثر من وجهة نظر، كانت السينما تقترب من التصور الذى كان صاحبنا يحمله للمسرح الملحمى، فعلى سبيل المثال، تخلصنا السينما، كما يبدو له، من «النزعة السيكلوجية» التى استعبدتنا طويلاً. وهى تعزى الواقع الخارجى بواسطة الحركة وليس بواسطة «السيكلوجية الجوانية» والسينما فى رأى بريخت ترينا الكائن البشرى بعيداً عن التشبيه والإيحاء، ترينا إياه بوضعه «شياً» فى تصرفاته نفسها. وعلى هذا النحو «تصبح سيكلوجية البرجوازي الجوانية عدماً» أما التصرف الاجتماعى فيصبح مرئياً على شكل «انعكاسات».

ولأنه لم يتمكن من صنع الفيلم الذى كان يرغب فى صنعه انطلائاً من «أوبرا القروش الثلاثة» قرر بريخت أن يحولها إلى رواية على الأقل.. لكن لم يكن له أن يتوقع أن تلك الرواية التى سميت «رواية القروش الثلاثة» لن ترى النور إلا بعد أن يكون قد غادر ألمانيا.

فى التاسع من آذار ١٩٣٠ عرضت مسرحية «ازدهار واندحار مدينة ماهاغونى» لبريخت وفاييل، للمرة الأولى فى لايبزغ. وشاهد العرض الناقد ألفرد بولغار، الذى يصف الاستقبال الذى قوبلت به المسرحية على النحو التالى:

«هاكم ماحدث بالقرب منى تماماً: أصيبت المتفرجة الجالسة إلى يسارى بأزمة قلبية وشاءت الخروج، لكن حين لفت البعض انتباهها إلى أننا نعيش لحظة تاريخية، ظلت فى مكانها، والساكسونى العجوز الجالس إلى يمينى عانق ركبتي زوجته وفقد أنفاسه. ورائى، كان ثمة رجل يهمس «سأنتظر ظهور بريخت» وشفته تصطكان. فى نهاية الأمر ارتفعت أصوات الاستنكار التى سرعان ماعادت وتوقفت أمام صيحات التهليل. وكانت هناك مشاهد مؤثرة: ففى مقعد ما، كان ثمة شخص محترم، ذو وجه قرمزى كقصعة ملتهبة، وضع يده فى جيبيه وأخرج ربطة مفاتيح شاء أن يخوض بها معركة ضارية ضد المسرح الملحمى.. فوضع أحد المفاتيح على شفته السفلى وأخذ ينفخ مهترأً عبر ثقب المفتاح، وكان الضجيج الذى تحدثه تلك الأداة الطريفة، بالغ القوة بحيث يكاد يدخل أحشاءك أما زوجته فإنها لم تتخل عنه فى تلك الساعة الحرجة. كانت امرأة قوية من نوع نساء «الفالكيرى» تحمل بيدها قطعة من الخبز صغيرة، وترتدى فستاناً أزرق ذا أكمام صفراء. وضعت المرأة إصبعيها فى فمها وأغلقت عينيها، ونفخت خديها لتطلق صفرة كانت أقوى بكثير من صفير المفتاح.. كانت تلك هى أولى تجارب «مسرح بريخت الملحمى»، والفضيحة التى أطلقتها التجربة، كانت نذيراً بالتدهور القريب الذى سيصيب البلد».

كانت «ماها غونى» إذا استخدمنا عبارة لأوسكار وايلد، المرأة التى وضعها بريخت وفاييل فى وجه «كاليبان» البرجوازى، وكاليبان لم يجد فى المرأة مايلذه. «ماها غونى» هى المجتمع - جمهورية فيمار، بفوضاها - المجتمع الذى لم يكن قد وعى بعد أنه بات قريباً جداً من التهلكة. فى تلك الآونة كانت آثار الأزمة الاقتصادية العالمية قد بدأت تظهر، لكن لم يكن بوسع أحد أن يقلل من دلالة كمية العدوانية المتزايدة التى كان يبديها القوميون والقوميون الاشتراكيون، ولا من خطورة تسليح اليمين سراً،

ولا من مخاطر ضعف نظام فيمار في وجه كل تلك المخاطر. لم يكن السكان، ولاسيما الطبقة العاملة، يفتقرون شيئاً حول الأزمات البرلمانية، وتبدل الحكومات، ولا حول واقع أن هندنبرغ وبيرونغ كانا في أغلب الأحيان يضطران للاستعانة بالمراسيم لكي يحكما. أما تفكك اليسار، وعجز الشيوعيين والاشتراكيين عن تشكيل جبهة مشتركة أمام تزايد حدة البطالة، واحترازاً في وجه الكارثة الحتمية، فكانا يقللان من ثقة الشعب بزعمائه. هذا بينما كانت الفصائح تتلو الفصائح في الدوائر العليا، وهي فصائح كان يتورط فيها موظفو النظام، بل والاشتراكيون الديمقراطيون (قضية سكلارك على سبيل المثال) مما كان يساهم في رفع حدة اللؤم العام. وكان الجميع يعلم أن الصناعة الكبرى وكبار الممولين يدعمون القوميين - الاشتراكيين (النازيين) علناً.

يقال في «ماها غوني»: «كل شيء مباح... ولكن: مباح لمن؟»

كانت «ازدهار واندحار مدينة ماها غوني» تطويراً لمسرحية أكثر قصراً هي «ماها غوني الصغيرة»... وهذه الأخيرة عبارة عن «مغناة» كان قد سبق لها أن قدمت في «دويتش كامر ميوزيك» في بادن بادن، يوم ١٧ تموز ١٩٢٧ بموسيقى كورت فايل. وتلك القطعة التي كانت تبدأ بضربة مسدس، كانت تتبع الخط العام لـ «ماها غوني» الأخرى، وتحتوي على ست أغنيات، نشرت في العام نفسه، تحمل ألقاباً أصلية وضعها بريخت.

وفي شكلها النهائي ترينا «ماها غوني» أربعة أفراد سيئين يلاحقهم رجال الشرطة. ومن بينهم صديقتنا القديمة، ليوكاديا بيفيك (من «رجل برجل»). والأربعة متجهون نحو مناجم الذهب في الغرب الأميركي، لكنهم يتوقفون في منطقة صحراوية ويقررون إنشاء مركز للهو هناك، «مدينة فخ»، تحبس في شباكها، دقق الذهب الآتي من الغرب ومن ألاسكا. وسوف يكون في تلك المدينة «دجن وويسكي وفتيات، وفتيان صفار». وسيهيمن فيها السلام والتناسق، لأن ليس ثمة في العالم الخارجي «أى شيء صلب ومضمون». وبعد تأسيس مدينة الحلم تلك بفقدها المكرس للرجال الأثرياء، تصل الفتيات،

ومعهم جينى التى تغنى بالإنجليزية أغنية «آلاباما»: «أوه.. دلنا على طريق البار الأكثر قريباً.. أوه.. ياقمر آلاباما، علينا الآن أن نذهب». وفيها أيضاً «دلنا على الطريق المؤدى إلى أول فتى وسيم» و «إلى دولار صغير».

والآن.. هاهم الزبائن يصلون. ومن بينهم أربعة رجال جيوبهم عامرة ببولارات كسبوها من قطع أشجار ألاسكا. ويغنى الأربعة «قدمنا.. إلى ماها غونى» حيث سنبرأ من «إلى.. إلى.. الحضارة» بين أمراض أخرى! لكنهم سرعان مايكتشفون أن ماها غونى ليست الجنة حقاً.. بل ثمة واحد منهم، هو بول أكرمان، لايشعر بأى سرور فيها.. فهو يفتقر إلى شىء ما.. ثم إن هناك فى المدينة الكثير من المنوعات لذا سيرحل، «قبل أن يحل إعصار مفاجئ يهدد بتدمير المنطقة بأسرها». وفيما الآخرون ينشدون معاً، ليطمئنوا أنفسهم، أغنية «جابه.. ولا ترتجف» يضحك بول ملتذداً، ويغنى «كما ترى.. هكذا هى الحياة تسير. لاسلام ولا اتفاق فيها».

وهو يقارن العواصف والأعاصير بالرهوس البشرية التى تسعى للترفيه عن نفسها، وتأتى السيدة بيفيك لتخطط صوتها بصوته:

«رهيب هو الإعصار/ والعاصفة أكثر رهبة منه/ ولكن لاشىء أكثر رهبة من الإنسان». عندئذ، يعلن أكرمان، النظرية الكونية التى يجب أن تهيمن على ماها غونى: إنها أخلاق «دعه يعمل» و «كل شىء مباح». يوفر الإعصار المدينة، ويوضع الإنجيل الجديد قيد التطبيق، وعناصره الأربعة الرئيسية هى التالية:

«أولاً، املا بطنك/ ثانياً، مارس الحب/ وبعده الملاكمة/ ثم الشرب حتى الثمالة، إنه القانون. لكن قبل كل شىء لاتنس أن كل شىء هنا مباح».

وتبعاً لهذا القانون يتحولون من القول إلى الفعل؛ فيموت جاكوب الشره بسبب التخمّة، ويمارس الباكون «الحب»، ويقتل جو فى مباراة ملاكمة يجابه فيها موييس، ويغازل بول جينى، أما أغنيتهمما الثنائية فتعتبر من بين أجمل الأشعار التى كتبها بريخت فى حياته، ناهيك عن جمال موسيقاها التى وضعها فايل:

«سرب العصافير الذى يعبر السماء/ والغيوم التى تواكبه/ وترحل فى اللحظة نفسها/ تاركة حياة حياة أخرى/ يطيران سريعاً وواثقان/ يطيران معاً ويبوان وكأنهما يجهلان بعضهما البعض».

«فليتقاسما السماء الجميلة/ ملكوتهما الصغير. وليعبرا/ ليبرا دون أن يتمهلا هاهنا/ وليمتنع كل منهما عن رؤية أى آخر غير صاحبه/ وغير مهدهما فى الرياح التى تزوجتهما، وغير طيرانهما الأخرى».

«يمكن للريح أن تقودهما إلى العدم/ أما إذا ظلا أوفياء ولم يتخل أيهما عن الآخر/ فلا لاشئ قادر على مسهما/ المطر يحفظهما. وعبثاً تهددهما العاصفة والإنسان وبنادقه».

«القمر والشمس، الكوكبان الأخوان، يريانهما هاربين/ غارق أحدهما فى الآخر/ إلى أين.. إذن؟ إلى لا مكان. بعيداً عن من؟ عن الجميع/ ومنذ متى هما معاً؟ منذ قليل/ ومتى سيتوجب الفراق عليهما؟ قريباً/ وهكذا يببو الحب ملجأً أميناً للعشاق».

(ترى هل يردد بريخت هنا وعلى طريقته أصداء قصيدة جميلة جداً، لشاعر من القرن التاسع عشر هو نيكولاس ليناو؟).

غير أن لماهاغونى نقيصة معينة. ففيها يحتاج المرء إلى مال كثير. وهو أمر يكتشفه بول أكرمان بسرعة بعد أن ينفق كل ثروته، وحين لم يعد قادراً على دفع حسابه. عندئذ يتوجب إحالته إلى محكمة «ليست أسوأ من المحاكم الأخرى»:

«ويسبب الافتقار للمال، ذلك الافتقار الذى هو أكبر جريمة يمكن للمرء أن يقتربها على الأرض» يحكم على بول بالموت، وهو حين يناشد السيدة بيغ بك قائلاً «ألا تعرفين أن هناك رباً؟» ترد عليه طالبة من الآخرين أن يلعبوا لعبة الإله الذى يهبط إلى ماهاغونى «ثملا من جراء شرب الويسكى». يقول الرب للناس «إنكم تفطرون حنطتى الطيبة، وتشربون كأنكم إسفنجة. لم يكن أى منكم ينتظرنى.. فأنا أصل حين يكون الوقت

قد تأخر.. اذهبوا جميعاً إلى الجحيم، أيها الرعايا!». غير أن رجال ماها غونى ينظرون لبعضهم البعض ويجيبون «لا.. إنك لن تستطيع سحبنا إلى الجحيم حتى ولو جررتنا من شعرنا، فنحن فى الجحيم منذ الأزل نعيش!».

وينفذ حكم الإعدام ببول أكرمان ، والمشهد الأخير تسبقه يافطة تقول :

«وخلال آخر أسبوع من أسابيع المدينة - الفخ، يتراكم الباقيون على قيد الحياة، غير القابلين لأى إصلاح، فى الشوارع طوابير، يتظاهرون من أجل مثلهم العليا، وسط اضطراب متزايد، ووسط بؤس، وعداء عام يجابههم به الجميع».

وفى خلفية المشهد، نرى مدينة ماهاغونى وهى تحترق، فيما يمر المتظاهرون حاملين يافطات كتب عليها «مع الحياة الغالية. الكل ضد الكل. مع الإبقاء على الكابوس فى مدننا. مع استمرار العصر الذهبى. مع الملكية. مع الاستيلاء على ممتلكات الآخرين. مع الاقتسام العادل لممتلكات السماوات. ومع اقتسام غير عادل لممتلكات الأرض الدنيوية».

«نحن فى الجحيم منذ الأزل نعيش»، تلكم هى الصورة التى يعطيها بريخت عن المجتمع: عالم حافل بالطقيليات، حيث يكون الإنسان أسوأ من الإعصار، وحيث يمكن شراء كل شئ لمن معه المال، وحيث إنجيل الحياة هو التالى «من يسوى سريره ينام/ لايمكن لأحد فعل شئ لأحد/ إذا قسى أحد.. فهو أنا/ لكنك أنت الذى ستأرواح مكانك».

كانت هذه المسرحية استفزازاً.. وعلى هذا النحو استشعرها الجمهور البرجوازي الذى تصرف، مدفعوياً بـ «ضميره السيئ» كما لو أنه هوجم من قبل «بروليتارى العالم كله وقد اتحدوا»: فالفردوس البرجوازي مزقه أيد كافرة، كشفت عن خوائه الداخلى. فوداعاً يا أيها المزاج الطيب الذى به كانت «أوبرا القروش الثلاثة» قد استقبلت. فبالمقارنة مع «ماهاغونى» الجادة.. كانت تلك الأوبرا تعتبر مزاحاً لا أكثر.

فى اللحظة التى قدمت فيها تلك المسرحية للمرة الأولى فى برلين، فى كانون الأول ١٩٣١ كانت الصورة التاريخية قد تغيرت، وكانت الأزمة قد تعمقت، أما الفوضى التى رسمت فوق الخشبة فلم يكن بالإمكان اعتبارها سوى صورة صحيحة لما كان يدور فى الخارج.

وخلال التقديم الثانى للعمل، أثارت مجموعة من النازيين لجباً كان من الصعب بحيث توجب طرد مائة منهم إلى خارج الصالة، فتمعنوا فى ساحة «أوبرن» وأخذوا يهتفون «انهضى يا ألمانيا!»

DEUTSCHLAND ERWACHE

كانت «ماهاغونى» آخر وصية برجوازية لبريخت؛ فهما كان حجم الصلابة التى بها المسرحية تفضح، بصورة تهكمية، عنصر المال قماشة المجتمع، وأثره على الحياة البشرية لم تتمكن المسرحية أبداً من كشف سيورة التدمير نفسها، ولا من إلقاء الضوء على القوى التى تساهم فى تلك السيورة. ليس هناك فى المسرحية صراع حقيقى قبول أكرمان يهزم ويموت دون أن يدرك طبيعة القوى التى تدمره، و «الدرس» الذى تلقاه هو ورفاقه، لم يتم اكتشافه عبر إدراك الطبيعة الحقيقية للعلاقات الاجتماعية، بل هم يدينون بالدرس لإعصار. فهنا أيضاً ثمة بعدان فوضويان يتجاوبان. قبول يحاول أن يهرب من فوضى العالم العامة، بالالتجاء إلى فوضاه الخاصة. لكنه محكوم. والإنسان المطلق يرى دائماً كقوة بركانية، هى أكثر دماراً حتى من القوى الطبيعية، ولا يمكن مقاومتها ولا فهمها. أما واقع أن منطق الاستغلال، يجد فى بروليتاريين كجو من ينطق باسمه، كما يجد أداءه فى منظمات طفيلية صغيرة كمنظمة «ليوكاديا بيفبك»، فأمر ليس من شأنه إلا أن يزيد الإرباك إرباكاً.

لكن «ماهاغونى» تظل رغم نواقصها عملاً كبيراً. ففيها وصل بريخت وفايل إلى ذروة أصالتها.. كما أن مصادرها تبدو أقل مباشرة. وقماشتها المسرحية أكثر اتساعاً وتعقداً. ومن المفهوم هنا أن أميركا ليست هى اللوحة الخلفية الحقيقية. فماهاغونى ليست سوى ألمانيا. ماهاغونى هى العالم الرأسمالى، أما موسيقى فايل

فتأتى للتركيز على الطابع اللاواقعى لذلك الموقف الواقعى. والجاز والموسيقى الشعبية يأتيان ليزيلا البعد الطقسى عن العناصر الجادة، بصورة جوهريّة، فى المسرحية، وعلى أى حال بإمكاننا أن نرى فى المسرحية ككل «قداساً رأسمالياً أسود» يتم خلاله إنزال الأبهة عن عرشها. ففى نهاية المسرحية نرى ممتلكات أكرمان الدنيوية: ساعته، ومسدسه، ودفتر شيكاته، وقميصه، تسير فى الموكب معروضة فوق وسادته، فيما الكورس ينشد «أواه.. يا قمر ألاباما!». وقبل ذلك حين يكون بول لايزال فى أوج ثروته يعلن عن إنجيل «افعل ما يروق لك» يتم التنبؤ بأن «كل شىء سيقوم وينكشف» فيما يصل من بعيد صدى النشيد المقدس «جابه.. ولا ترتجف!».

تلكم هى الصورة التى كان بريخت يرى عالم فيمار عليها. فهو الذى كان يقف عند عتبة قارة جديدة، كان فى وسعه أن يعود ويتأمل المشهد الذى وصفه بنفسه على هذا النحو «كان الإحصار الكبير يكس العالم البرجوازى. فى البداية كان لايزال ممكناً رؤية قليل من البر، لكن سرعان ماتحول كل شىء إلى مستنقعات وضجة.. ثم، وفى كل مكان، انتشرت المياه السوداء، مزروعة بجزر كانت تتفتت بسرعة». وبريخت كان ينتمى إلى ذلك العالم الذى يختفى تحت اندفاع الأمواج، بوصفه - أول الأمر - متفجعاً بسيطاً، يمدح «البرد والظلمات والفساد» متنعمًا بالمشهد الرائع الذى كان الكابوس يقدمه، وهارياً مثل كراغر، من الدعوة إلى السلاح، لكى يستجيب لاحتياجات جسده. وكان بريخت قد أطلق مع «مواعظ بيتية» وصيته فى الليل. أما الآن فقد بدا وفى يده بوصلة جديدة، بالسيطرة على مركب أنه اللامستقر، وسط الأرضفة، متجهاً نحو هدف كان لايزال غير أكيد، لكن لم يعد الشك بوجوده ممكناً بأى حال. كان قد بدأ يفهم أن الكابوس هو هو المجتمع، وأن المجتمع هو الرجال والنساء، الموحون أو المفككون اجتماعياً، لكنهم مع هذا تحركهم قوى يمكن للكائن البشرى السيطرة عليها. وكان بريخت يعلم أن بوسع المركب أن يصل إلى مرفأ صالح، إذا تعلم كيف يفهم الرياح والمياه.. وفن المناورة.

أما الآن، فى العام ١٩٣٠ كان بريخت يقود مركبه بيد أكثر وثوقاً نحو البر.

الهوية المستعادة : المسرح الملحمي

مع «ازدهار واندحار مدينة ماهاغوني» كان بريخت قد وصل إلى مرحلة في تطوره تتيح له نظرية المسرح الملحمي، وبما أنه كان قد اعتبر نفسه، على الدوام «تجريبياً» ورأى في مسرحياته الخاصة مجرد «محاولات» أو «تجارب»، تابع في مجرى السنوات تحسين عدد من مفاهيمه وتغييرها وتعديلها. بيد أن المبادئ الأساسية للمسرح الملحمي ظلت هي نفسها من الناحية الجوهرية. أما حين كان مصطلح «ملحمي» لا يكفي، فكان يستبدله بمصطلح «ديالكتيكي». ومع هذا فإن المسرح الملحمي هو الذي ظل مرتبطاً باسم بريخت، وعلى الرغم من أنه كان ثمة من قبله، وصار من بعده، عدد كبير من الكتاب يتبنون ذلك الأسلوب، فإن العالم كله متفق على اعتباره ملكية خاصة لبريخت.

وفي سبيل تفادي كل خلط، سيكون من المفيد لنا أن نحدد، منذ الآن، وبأكبر قدر ممكن من الدقة، مكانه المسرح الملحمي بالنسبة إلى بريخت، وفيما يختلف هذا المسرح عن المحاولات التي تتعت أحياناً بهذا الاسم.

تتألف نظريات بريخت الملحمية من اندماج عنصرين رئيسيين: العنصر الشكلي والعنصر الأيديولوجي، وكان بريخت يرى أنه من غير الممكن الفصل بين العنصرين، ولم يكن أبداً ليتصور إمكانية الحديث عن أحدهما دون الآخر، ولقد سبق لنا في صفحات سابقة، حيث كنا نتحدث عن مسرح أرفن بسكاتور، إن أشرنا إلى بعض

العناصر الشكلية والتقنية، ويبقى لنا هنا أن نعيد تفحص تلك العناصر على ضوء علاقتها مع العنصر الأيديولوجي.

تفترض نظرية بريخت الملحمية وجوداً مسبقاً لنظرية عامة، لرؤية العالم، وفي حالة بريخت تكون الماركسية قوام تلك النظرية، وهو يمزجها بمختلف العناصر المكونة لمسرحه: الجمهور، والممثلين، وشكل المسرحية ومحتواها، الإخراج والموسيقى. وكل واحد من هذه العناصر لا يتطلب الاكتفاء بأحداث تجديد فيه، بل تغييره تغييراً كلياً.

قليلون هم الكتاب الذين كرسوا هذا المقدار من الجهد ومن الوقت ومن التفكير، في سبيل وضع نظرية لفنهم، وللمسرح نتاجاً لذلك الفن، أما الأسماء التي ترد إلى أذهاننا، فوراً، على هذا الصعيد، فهي أسماء ليسنغ، هيبيل، شيلر، سترندبرغ، شو وكورناري. وبريخت هو الكاتب المعاصر الوحيد الذي وضع «أورغانون» للمسرح، جديراً بأن يصنف إلى جانب أورغانوني أرسطو وهيجل. وهو بدأ في تطوير نظرياته حول المسرح، فيما كان لا يزال يكتب مسرحياته الأولى، أما ملاحظاته التي تعود إلى تلك المرحلة، فإنها تبرهن، رغم تشتتها وعدم تماسكها مع بعضها البعض، على أنه أبدأ لم توجد بين نشاطه بوصفه كاتباً، ونظرياته حول المسرح، تلك الهوة التي يشعر عدد من النقاد بسرور شديد، حين يعتقدون أنهم عاثرون عليها، فيغوصون فيها ويوسعونها.

كان بريخت ينظر إلى نظريته بجدية. فالذي كان قد سبق لبسكاتور ولغيره أن أشاروا إليه في الماضي، كان بريخت قادراً على وضعه قيد التطبيق، بفضل مواهبه المتعددة، لأنه كان شاعراً، وكاتباً مسرحياً، ومخرجاً لانظير له، وبدرجة أقل: موسيقياً، ثم - وكما سنبرهن كما نأمل من خلال النقاش الذي سيلي - مفكراً أيضاً. على أي حال لم يكن فكر بريخت مقتصرراً على ما يحدث فوق الخشبة، بل كان يخال، كذلك، ما يحدث لدى الجمهور، ومن وراء ذلك، في العالم الواقع خارج رحم المسرح.

والواقع أن لاشيء جدير باحتقارنا (لكي لانقول أكثر من هذا) أكثر من الأطروحة التي يدافع عنها بعض المؤلفين وتقول بأن بريخت قد ابتكر نظريته لمجرد أن يبرر إنتاجه الشعري أو الدرامي الهابط، أو الذي لم يكن يبدو متلائماً مع العرف.

وهذا مازعمه، على سبيل المثال، المخرج رودولف فرانك، الذى صرح (بعد ذلك بسنوات) بأنه قد قال لبريخت، إثر عرض «إيوارد الثانى»:

«إن لديك شيئاً تعطيه للمسرح، هو أكثر أصالة مما يتطابق مع القواعد المعمول بها. وأنت تعرف أن الناس سيحتجون ضد مسرحياتك بواقع أنها تقف خارج القواعد، اللهم إلا إذا عرفت كيف تصيغ نظرية جديدة تعزز من تلك المسرحيات. ابتكر نظرية أيها العزيز بريخت، فالألمان مستعدون لالتهام كل الباقي، إذا ما أعطوا نظرية».

كان بريخت يعتبر المسرح ماهية متكاملة، لا يمكن أن يكون الجمهور أقل عناصره. وكان يرى أن من الضروري عدم الاكتفاء بتطوير فن المؤلف أو الممثل، بل الوصول إلى تطوير فن المتفرج. فالجمهور بالنسبة إليه «منتج» يلعب دوراً أساسياً فى المسرح. وفى سبيل تغيير المسرح ينبغي كذلك تغيير الجمهور بجعله «منتجاً»، أى بجعله يتجاوز مجرد كونه كتلة من «التربة الصلصالية» بين أيدي ماكان بريخت يطلق عليه اسم مسرح «الطبخ» - إلى المسرح الذى يقدم وجبات مذاق وتلتهم وتستهلك. فكيف كان بريخت ينظر، ياترى، إلى جمهور زمانه؟

«يخرجون من أبواب محطات المترو، تواقين ليتحولوا إلى صلصال لزج بين أيدي السحرة.. رجال سوتهم وكيفتهم وأبرأتهم صعوبات الوجود، يهرعون نحو بائع التذاكر. وهم حين يضعون فى مقصورة الأمانات قبعاتهم، يضعون معها عاداتهم، والتصرفات التى يمارسونها فى كل يوم. ومن ثم يتوجهون للجلوس فى مقاعدهم وعلى وجوههم سيماء الملوك».

صحيح أن المتفرجين الذين يشير إليهم بريخت فى هذا النص، هم فى طريقهم لحضور أوبرا، ومع ذلك من الواضح أن بريخت يفكر بالمسرح فى مجمله. ولنتتبع برفقته هذا الجمهور وهو يشاهد عرضاً لأحد أعمال فاغنر:

«لندخل أحد تلك المسارح، ولترقب الأثر الذى يحدثه على المتفرجين؛ فالمرء إذ ينظر حواليه، يشاهد أجساداً تكون بلا حركة، غارقة فى حالة غريبة.

تبدو وكأنها ذات عضلات أنهلكها جهد جسدى فظيع، أو مسترخية بعد أن ضمدت طولاً و عرضاً. إنهم لا يتحدثون مع بعضهم البعض أبداً، وهم معاً حاملون لانتوقف أحلامهم وهم نيام. عيونهم مفتوحة لكنهم لا يرون، إنهم يحرقون إنهم لا يسمعون بل يصغون. يتأملون الخشبة كالمسحورين - وها أنا أستخدم كلمة آتية من العصور الوسطى، من عصر السحرة والظلمات. الرؤية والسمع نشاطان يبعثان اللذة فى المرء. لكن هؤلاء الناس يبدون غرباء عن كل نشاط، بحيث إنه قد يقال عنهم إنهم أناس يفرض عليهم شىء ما فرضاً».

«يفرض عليهم شىء، ما فرضاً» وبما أن من الضرورى فهم هذه العبارة، إذا شئنا الحصول على فكرة صحيحة عن نظرية بريخت الدرامية، لننق لحظة أخرى فى هذا المسرح، ولنراقب متفرجاً مفترضاً، يشهد عرض أوبرا فاغنر «تريستان وإيزولد». ولنفاجئه فيما هو يشاهد الفصل الثانى، ذا الجمال البالغ. على الخشبة شخصان يطلعان من الظلمات (من أعماق الماضى الرومانطيقى فى القرون الوسطى). تريستان وإيزولد، أسيرا غرام تعيس، لا يمكن مقاومته ولا منعه. يهبط الليل حاملاً معه للعاشقين مايرغبان به (ما يطلبانه فى أغانيهما): «فقدان الوعى»، أى اختفاء العالم الخارجى، الذى لا يزال يصلنا منه، وسط الضباب ومبتعداً أكثر فأكثر، صوت «البرطان» الذى يرافق صيد الملك مارك، زوج إيزولد. وفى الوقت الذى تغلو فيه وتهبط، الحركات الحسية للموسيقى الفاغرية، ينطبع فوق الشبق الجسدى، شبق ميتافيزيقى. لقد ألقى الساحر فاغنر شبكته المسحورة، وها هو متفرجنا، المسحور، يشارك بالوساطة (مع مئات الآخرين) فى العاطفة التى تجمع العاشقين:

«أواه.. اهبط علينا يا ليل الحب، اجعلنى أنسى أنتى أحيا».

ويهبط الليل، حقاً، لكنه ليل عابر، وعلى العاشقين أن يسرعوا. يتزاحم الغناء والموسيقى، وهانحن إزاء الموت الغرامى LIBEESTOD :

«موحدين دائماً/ أبداً غير منفصلين/ أبداً لا نغيق/ خارج كل ألم».

ومتفرجنا يموت بدوره، لكن بالوساطة دائماً. وحين يهبط الستار، يعود المتفرج إلى منزله بعد أن يكون قد أرضى نهمه الحسى - «واستنفذت كل عاطفة» - يعود مليئاً بتشاؤم شوبنهاور الغامض، المختلط لديه بمشاعر فاغنزية حول الحب والموت، حول الظلمات والتخلى. لقد استسلم المتفرج عن وعى أو عن غير وعى، لمسرح «الوهم» الذى غاص به فى حالة انتقالية، لقد هزم، وثمة فى كل هذا، كما يقول أحد الكتاب المسرحيين المعاصرين «إغواء عنيف له، بحيث إن الأمر ينتهى به، بطبيعة الحال، إلى تسليم أسلحته، وإلى التفكير كما طلب منه أن يفكر، وإلى استشعار ماطلب إليه أن يستشعره»^(١).

ومن أجل الحصول على الحد الأقصى من التأثير، من الضروري - بداهة - استخدام كمية جيدة من التقنيات الاصطناعية والسيكولوجية والجسمانية. قبل كتاب «ماديسون أفنيو» بزمن بعيد، كان فاغنز، بالطبع، قد وصل بمناهجه «التصعيدية» إلى الكمال. فهو كان يتولى بنفسه رسم ديكورات مسرحه الخاص، وكان يصر على أن على الأوركسترا أن يختبئ فى حفرة «غيبية» تؤدي إلى خلق مسافة بين الجمهور والخشبة، وكان الهدف من هذا «فصل الواقعى عن المثالى» و «تعظيم» الشخصيات التى ستصل، هكذا، إلى «أبعاد فوق - إنسانية». ويقول فاغنز إن على المتفرج «أن يشاهد اللوحة تتراجع كما فى الحلم»، «فى تلك الأثناء، تخلق لديه الموسيقى، التى تبرز بصوت شجى من الحفرة الغيبية، أو بدخان يصعد من بطن الأرض المقدس، حالة من التبصر الروحى، تصبح خلالها عملية التقديم المسرحى، الصورة الكاملة للحياة الحقيقية».

إنه لمن المستحيل على أى أحد آخر أن يحدد، بمثل هذا الوضوح، النقيض التام لما كان بريخت يتوقعه من متفرجه. إن بريخت لا ينكر أبداً أن للأوهام التى تخلقها الأوبرا، وظيفية اجتماعية مهمة، وذلك لأن مافى تلك الأوهام من فتنة، يتبدى - كما يعتقد - ضرورياً لمتفرجى اليوم. ففى هذا الجو يمكن للإنسان، الخارج

(١) تسوكماير ، يوردها ملشينفر فى كتابه «الدrama بين شو وبريخت» .

من عالم خارجي «أوضحت فيه الوظائف العقلانية الجماعية مستفيدة منذ زمن بعيد، ومتحولة إلى مستوى الحذر المحيط، والحسابات الأنانية، واستغلال الأخ لأخيه» يمكن له أن يشعر بنفسه «إنسانياً» من جديد. ولدعم نظريته هذه، يحيل بريخت إلى فرويد، وهو أمر نادر الحدوث لديه. فقد قال فرويد إن الحياة هي أقسى من أن يمكن للإنسان تحملها وهي تحتوي على الكثير من الأشجان والخيبات، بحيث إن المرء لن يمكنه أبداً الاستغناء عن «المهدئات» ويتابع فرويد «وثمة على الأرجح ثلاث وسائل من هذا النمط: الانحرافات القوية التي تجعلنا نعزو القليل من الأهمية لتعاستنا، والاكتفاءات الاستبدالية، التي تنقص من حجمها، وأخيراً البدائل المخدرة، التي تجعلنا عاجزين عن الإحساس بتعاستنا.. والاكتفاءات الاستبدالية، كذلك التي يقدمها لنا الفن، إن هي إلا أوهم تتناقص مع الواقع، لكنها - مع هذا - ضرورية جداً من الناحية النفسانية، بسبب الدور الذي يلعبه المتخيل الوهمي في الحياة الذهنية»^(١). أما الخدمات التي تقدمها لنا الوسائط التخديرية في النضال الذي نخوضه من أجل أن نكون سعداء، ومن أجل إبقاء التعاسة بعيدة عنا، فهي من القيمة، بحيث إن الأفراد والشعوب يعطونها مكانة مرموقة في عملية اقتصاد الليبيدو لديهم. إننا مدينون لتلك الوسائط، ليس فقط لكونها تعطينا اللذة بشكل مباشر، بل أيضاً لكونها تسمح لنا بدرجة من الاستقلال عن العالم الخارجي، نكون في توق هائل إليها.. والواقع أن هذه الخاصية التي تتمتع بها البدائل التخديرية، هي التي تجعلها خطيرة وضارة على هذا النحو. وبإمكاننا أن نعزو إليها، في بعض الحالات، خطر تبذير كمية كبيرة من الطاقة التي كان بالإمكان استخدامها في سبيل تحسين وضع المصير الإنساني»^(٢).

وفيما يتعلق بالمسرح، لايهم كثيراً بالطبع أن تكون «بدائله التخديرية» متوفرة على شكل ألحان موسيقية لفاغنر أو لريتشارد شتراوس، أو على شكل دراما كلاسيكية، لأن بريخت يؤكد أن «ماهو بالغ الأهمية في هذه المسارح، من وجهة نظر المتفرج،

(١) فرويد . «قلق في الحضارة» .

(٢) المرجع السابق .

هو كونها تسمح باستبدال عالم تناقضى، بعالم متناسق، عالم بالكاد يعرفه، بعالم يمكنه أن يحلم به»^(١).

إن الدراما التقليدية (دون أن نتحدث عن أشكالها المحقرة) تخدر بأسلوبها البلاغى، المبهرج، المؤثر، وبما فيها من دوافع الرحمة، ويطابعها الموقر المصطنع، وبلا واقعية حبكة وديكوراتها، بحيث إن المتفرج يماهى بين مصيره والمصير الفردى للبطل، على الخشبة البعيدة، ويصل إلى درجة يكون معها «عبء الوجود» قد زال مؤقتاً عن كتفيه. ويقول بريخت إن الجمهور المعاصر، حين يشاهد عرضاً تقليدياً «ينقل إلى خارج ذاته» ويعبأ بالإحياءات، ويتلقى صورة عن العالم بوصفه ماهية ثابتة أحادية، يكون عليه أن يقبلها كما هى، وإضافة إلى هذا، تفرض على المتفرج فكرة أن الفكر هو الذى يحدد الواقع. وعلى هذا النحو يتم «عتق» مشاعر محسوبة: ويصبح العالم «مرثياً» بالنسبة إلى المتفرج، لكن ليس «شفافاً». لقد أعطيت له إمكانية مشاهدة العالم، لكن ليس المشاهدة عبر العالم.

ويقول المتفرج من هذا النوع «أجل، لقد استشعرت هذا. إننى هكذا تماماً. والأمر طبيعى. وسيكون الأمر هكذا، على الدوام. إن آلام هذا الكائن البشرى تثيرنى لأنه لا مخرج أمامه. وأن هذا هو الفن الكبير المدموغ بخاتم الحتمية. إننى أبكى مع أولئك الذين يبيكون فوق الخشبة، وأضحك مع الذين يضحكون».

على الرغم من أن تلك الأفكار موجودة موزعة فى كتابات تعود حيناً لتلك المرحلة وحيناً لمراحل أخرى، فإنها جميعاً تحمل طابع الخط العام الذى كان فكر بريخت يحمله فى تلك الفترة، أى حوالى العام ١٩٣٩، فى سبيل الإشارة إلى أن النظرية كانت بالفعل قد رتبت كلياً، حتى ولو لم تكن بعد قد عرضت بكاملها، فى «الأورغانون الصغير للمسرح» إلا بعد ذلك بوضع سنوات. وعلى هذا النحو نجد أنه كان شعوراً قديماً ذلك الذى يعبر عنه بريخت حين يوجه حديثه، خلال وجوده فى المنفى، إلى ممثلى المسرح

(١) «الأورغانون الصغير للمسرح».

التقليدى قائلًا «كثيرون يعتبرون المسرح مكاناً تصنع فيه الأحلام. ويرون أنكم، أنتم معشر الممثلين، تحولتم إلى بائعى مخدرات. فى بيوتكم المعتمدة يتحول المرء إلى ملك، وينجز أفعالا بطولية دون أية مجازفة، هناك يتملك المرء حماسة أو رافقة بحاله، ويجلس سعيداً لأنه يتسلى، ناسياً مصاعب الحياة اليومية، هارباً.. ولايمنع هذا من أنه إذا دخل واحد وسط الاستعراض وفى إداة تمتل بعد ضجة زحام السير، سيكون من الصعب عليه أن يتعرف، هناك فوق الخشبة، على العالم الذى تركه لتوه. كذلك حال الممثل إذ يخرج من منازلكم بعد الاستعراض فيعود رجلاً عادياً لم يعد ملكاً، عندئذ لم يتعرف على العالم ولم يجد نفسه من جديد فى الحياة الحقيقية».

لكن أى نوع من المتفرجين وأى صنف من الجمهور ذاك الذى يسعى إليه بريخت؟ يقول أولاً إن مسرح اليوم لايفهم أن الجمهور الذى يتعاطى معه، يعيش «فى عصر علمى». وفى مواجهة هذا الجمهور، تكمن «الرأفة الحقيقية» فى أخذ أعلى فكرة ممكنة عن ذكاء الجمهور، ويقول «إننى أطلب حكم الكائنات البشرية»، وهذا المتفرج يحمل إلى المسرح، الأولوية التى تتيح له التفكير، ويحافظ على تلك الأولوية كما هى. إنه يأتى مراقباً، وناقداً للفعل الذى يجرى أمام عينيه، لذا من الضرورى أن يبقى خارجه. إذا جاز لنا القول. وهو بدلا من أن يترك نفسه عرضة للتأثر، وبدلا من أن يبذر طاقته، سيبحث على اتخاذ القرارات. وبمعنى آخر سيصبح هو أيضاً «منتجاً»: «سيقل كم الأشياء التى تحدث فيه، ليزيد كم مايحدث معه».

إن جمهوراً معتاداً على العلم وعلى الرياضة بإمكانه أن يمزج العنصرين فى مجيئه إلى المسرح. رموزه هى هوائيات الراديو الضخمة، والمداخن العملاقة، وأقسام التركيب فى مصانع الروهر، والملاعب وصالات الرياضة فى المدن.

ولتر الآن ما الذى يوجد فى داخل رأس هذا المتفرج المفترض الذى يحضر هذا النوع الجديد من العروض: فهو على خلاف الأول يقول لنفسه «ماكان لى أبداً أن أصدق هذا الشئ». فليس هكذا تجرى الأمور وإنه لأمر مفاجئ بالكاد يمكن تصديقه. يجب أن يتوقف هذا. إن آلام هذا الكائن البشرى تثيرنى لأنه كان يمكن أن يكون ثمة

مخرج له. وذلكم هو الفن الكبير فلا شيء هنا يبدو حتمياً. إننى أضحك من أولئك الذين سيكون على الخشبة وأبكي على أولئك الذين يضحكون».

وفى قصيدة لاحقة، يعطينا بريخت صورة «نهائية» لهذا النوع من المتفرجين:

«مؤخراً وجدت متفرجى/ فى شارع مغبر/ كان يمسك مطرقة فى قبضته/ للحظة وجيزة رفع عينيه وبسرعة/ أقمت مسرحى بين المنازل/ فنظر بفضول/ فى الحانة عثرت عليه. كان واقفاً وراء البار ملطخاً بالعرق. كان يشرب وفى يده شطيرة/ بسرعة أقمت مسرحى. فنظر مذهولاً/ اليوم كنت محظوظاً أيضاً/ فإمام مستودع السكة الحديد/ رأيت، بين ضربات الطبول... كانوا يبعثون به إلى الحرب/ وهناك وسط الزحام/ أقمت مسرحى من فوق كتفه/ نظر إلى/ وحك رأسه».

من الواضح هنا أن بريخت لا يتكلم فقط عن جمهوره، بل عن نمط المسرح الذى يريده هذا الجمهور.

- ٢ -

لكن أى مسرح؟ بالنسبة إلى بريخت، كان خلق هذا النوع الجديد فعلاً ثورياً. فقد كان على ذلك المسرح أن يكون مسرحاً راديكالياً، أى مسرحاً يغوص إلى عمق الأشياء؛ لذا لم يكن يفترض وحسب جمالية مسرحية جديدة ونوعاً درامياً جديداً، بل إعادة نظر فيما كان يشكل أساس تلك الأشكال وتلك المؤسسات، المجتمع نفسه.

كان النشاط الفنى الشخصى لبريخت، قد مر بمرحلتين كبيرتين، أولهما عبارة عن انتفاضة عنيفة مضادة للبرجوازية تترجم على النحو التالى: عدمية، فردانية، تهكمية، لاتستبعد فى الوقت نفسه حركة تعاطف مع بائسى المجتمع، تلك «الجيش الجاهلة» التى يهملها المجتمع وينساها ويهينها. أما المرحلة الثانية فتطبعها إعادة نظر أكثر تنبهاً فى القماشاة الاجتماعية، كما هى حائلة خلف تلك الظواهر، وهذه المرحلة تشير إلى وعى متزايد بالدور الذى تلعبه الرأسمالية والمال فى العالم.

بشكل عام يعمد بريخت خلال هذه المرحلة إلى تفسير جمهورية فيمار أو وصفها، دون أن يشير بعد إلى الكيفية التي بها سيكون تغييرها ممكناً. وبينما كان الإنسان في المرحلة الأولى «ذنباً بالنسبة للإنسان» والعالم ميدان قتال غير قابل للتغير، تخوض فيه الكائنات البشرية معارك لارحمة فيها من أجل إشباع نهمها، يصبح الصراع في المرحلة الثانية، أى تلك المرحلة التى تضم أوبرا القروش الثلاثة» و«ماهاغونى» صراعاً يخوضه الإنسان فى سبيل البقاء، صراعاً مرتبطاً ارتباطاً حميمياً بالافتقار إلى المال وضرورة العثور عليه. هنا تتعايش الفوضى جنباً إلى جنب مع إدراك جزئى للشروط الاجتماعية.

وفى نحو العام ١٩٣٠ تبدأ المرحلة الثالثة، وينجح بريخت - بفضل دراساته الماركسية - فى إقامة توليفة بين أفكاره السياسية والاجتماعية من جهة، ووجهة نظره حول طبعية المسرح ووظيفته من الجهة الثانية. وهو يتحول كذلك إلى تطبيق عملى للماركسية على حياته الخاصة.

الواقع أن هذا الدمج بين الماركسية والمسرح والحياة قد جعل المادة التى يشتغل عليها نقاد بريخت صعبة. إن نقاد الأدب الذين ترعيبهم فكرة أن بالإمكان دراسة أعمال ت.إس. إليوت، دراسة نكية من دون الرجوع إلى عدمية بداياته ثم إلى اعتناقه الأنغلو - كاثوليكية، وإلى نزعتة الملكية وعدائه للسامية، وكل هذا ذائب فى مفهوم «الحب» الغامض الذى يطبع قصائد المرحلة الأخيرة من حياته ومسرحياتها، أو لى نأخذ أمثلة أرفع مستوى، نقاداً بإمكانهم أن يتكلموا عن ميلتون دون الإشارة إلى طهرانيته وإلى عدائه للملكية، وعن دانتي دون النظر بعين الاعتبار إلى علاقته مع الكاثوليكية الرومانية، وإلى رؤيته للإمبراطورية (وبإمكاننا أن نستمر فى مثل هذه الأمثلة إلى ما لا نهاية)، هؤلاء النقاد إذن ينظرون إلى ماركسية بريخت بحياء العذراء كما لو أنهم يرون فيها انحرافاً مشيناً وغير لائق، وشيئاً من الإزعاج الذهنى لدى رجل هو على أى حال موهوب، إن لم يكن عبقرى، فهم إذ يتسلمون بجواز مرور رسمى يتيح لهم التسلل فى لاوى الرجل الذى جعلوه موضوع دراستهم، يتوقفون لفترة

عند «مازوكيته»، و«ساديته» و«أيزوبيته» وعند كل مايوفره لهم قاموس التحليل النفسى المعاصر لكى يغطى إسقاطاتهم الخاصة. وعلى هذا النحو مثلاً يعزز الصحفى فىلى هاس اختيارات بريخت الشيوعية إلى حيل زوجته هيلينا فايغل. ويقترح ناقد آخر، أمبركى هذه المرة (وربما على ضوء التجارب الاجتماعية الراهنة) أن اعتناق بريخت وقناعاته إنما كانت مجرد استجابة لمطالب مستخدميه، فهم حين كان يستجيب لهم كانوا يعطونه ماكان يرغب به أكثر من أى شىء فى العالم أى المسرح. وهنا علينا أن نكتفى، بأن نكرر ماقاله فيرجيل لدانتي «دعنا لانتكلم عنهم، فلننظر إليهم ونمر».

إن مفهوم العالم الذى يكمن بين سطور مسرح بريخت الملحمى، ويتبناه هذا علناً، هو الماركسية. ومبدئياً تفترض الماركسية وجود عالم مادى خارج الإنسان ومستقل عنه، لكنه فى متناول وعيه وإدراكه ونشاطه، وهو (أى العالم) حساس إزاء تأثير الإنسان عليه. تؤكد الماركسية أسبقية المادة. تؤكد أسبقية الحقيقة. وهذا العالم الحقيقى، المتحرك واللامتحرك، هو فى تغير مستمر. وفكرة التغير هنا أساسية. أما التغيرات فإنها لاتحدث بشكل أحادى الخط، بل غالباً عن طريق خطوط ضمنية، وعبر قفزات وتفجرات. إذن، لكى نفهم العالم، علينا أن ننصوره بوصفه انعكاساً لسيرورة ولتغير. وهذه السيرورة والتغير يحدثان دياكتيكياً، بمعنى أنهما ينتجان عن صراع أو عن نضال. الإنسان جزء لايتجزأ من العالم، وهو جزء لايتجزأ من البنية الاجتماعية كما تكون موجودة فى زمنه، وهو فى مقابل هذا يعكس طابعها وحركاتها. ووعيه، هو أيضاً، انعكاس للمجتمع الذى يعيش فيه ويساهم، بشكل حاسم، فى تغير العالم الذى يحيط به وبذاته فى وقت معاً. وبإمكان الإنسان أن يلعب هذا الدور عبر «العيش واعياً». بكلمات أخرى. يكون النشاط الذى يمارسه الإنسان على العالم ناتجاً عن إدراك واع لسيروراته ولتغيراته وإمكانيات هذا التغير. أما ما يتطلع إليه الإنسان حين يعيش واعياً فهو الحرية أى أنه يتطلع لأن يكون شخصية فردية حرة ومتكاملة تمام التكامل، عبر استغلاله لإمكانياته الخلاقة. لكن ليس ممكناً التوصل إلى هذه الحرية إلا عبر فهم القوانين الطبيعية والاجتماعية التى تسيطر على الطبيعة والمجتمع والتى تحكم الكون. فالإنسان سيكون بإمكانه استخدام هذه القوانين إذا فهمها،

وإذا صار سيدها بدلاً من أن يكون عبداً لها. وهو بهذا يتحول من ملكوت الضرورة إلى ملكوت الحرية. لكنه لا يمكنه أن يصل إلى ذلك وحده، فكما أن الوعي الإنسانى هو التجلى الأكثر سمواً للمادة فى حركتها، كذلك يكون المجتمع تجلياً لتلك الحركات وللصراعات بين البشر. وما تاريخ الإنسان سوى تاريخ علاقاته مع الطبيعة ومع العناصر المادية فى الحياة وطريقته لاكتساب العيش وموقفه إزاء الإنتاج والقوى المنتجة فى الطبيعة وفى المجتمع - أدوات الإنتاج، تملك تلك الأدوات والعمل الذى يجعل هذا الإنتاج ممكناً. إن التاريخ يصف التغيرات الحاصلة فى علاقات الإنتاج الأساسية، وهو بالتالى يعكس البنية الطبقيّة للمجتمع منذ ساحق العصور مروراً بالإقطاعية والرأسمالية نحو الاشتراكية.

إن الدين والفلسفة والأخلاق والقانون والفن والأدب هى البنى الفوقية التى تنضاف إلى تلك القاعدة الاقتصادية، وهى تعكس تلك البنية التحتية وطبيعة المجتمع فى مرحلة تاريخية معينة. بيد أن التغيرات التى تصيب البنية الفوقية لانتج بالضرورة مباشرة بعد تلك التى تصيب البنية التحتية ولا تكون مرتبطة بها بشكل مباشر على الدوام. وهى إذ تحوز على حياتها الخاصة إذا جاز لنا القول، تمارس تأثيراً مهماً، وإن يكن غير حاسم، على مجرى التاريخ لأن بإمكانها أحياناً أن تعجل من وتيرة التقدم أو التغير وأحياناً تؤخرها، كما بإمكانها أن تنشط من عملية إصلاح الوعي أو تقف عقبة فى وجهها. أما ما يحدد التقدم فى التحليل الأخير فهو قطاع المجتمع الذى يحوز على الوعي الطبقي والذهنية الثورية الأكثر تقدماً: البرجوازية فى الأمس، والعمال اليوم وغداً.

ذلّم ماكان بريخت يؤمن به، وذلّم ماحدد موقفه إزاء المسرح، وفى معرض تعديله لنص ماركس الشهير حول وظيفة الفلسفة فى عصرنا يؤكد بريخت أن المسرح هو عمل الفلاسفة، أو على الأقل «أولئك الذين لايسعون فقط لتفسير العالم بل أيضاً لتغييره». ومن الآن وصاعداً سيعمد بريخت إلى استخدام المسرح ليس فقط من أجل تفسير العالم بل أيضاً لتغييره.

إلى أى حد كان المسرح المعاصر قادراً على القيام بهذا الدور الصعب؟ وهل كان بمقدور المسرح القديم أن يعكس العالم كما هو فى حقيقته، عالم يتغير؟ والطبيعة الإنسانية المتغيرة؟ والكائن البشرى «الذى هو فى حالة تفكك ولادة جديدة دائمين»، كما كان هيجل يقول.

وذلك لأن العالم كله كان يقر بـ «اللااستمرارية» الراهنة التى تعيشها الشخصية. وأن تكون تلك اللااستمرارية متخذة شكل استلاب، أو تمزق للأنثى، أو صراع بين الـ «هذا» و «الأنثى» و «الأنثى الأعلى» أو بين «اللاوعى» و «الوعى الباطنى» و «الوعى»، فأمر يتفق عليه كل ضروب المفكرين لكى يؤكدوا على أن داخل نظامنا الاجتماعى تناقضاً أكثر وأكثر بين هذه التطلعات والأهداف الإنسانية من جهة، وبين إمكانيات تحقيقها من جهة أخرى، إلى درجة أننا نقف عند حافة الانفجار، ويقر الجميع بأن ثمة تفككاً وأن عملية إعادة الملحمة صارت ضرورية، أما ما يثير الخلافات الحادة فهو وسائل التوصل إلى هذا. فالحلول تختلف سواء من وجهة نظر «ميتافيزيقية» أو «علاجية»، تبعاً للفرضيات المسبقة التى يحملها كل واحد حول طبيعة متغيرة أو ثابتة إلى الأبد، وتبعاً لما إذا كانت تلك الطبيعة أوديبية أو ترتبط كما لدى يونغ «باللاوعى الجماعى»، وتبعاً لما إذا كان الشر يأتى من الإنسان أو من العالم الخارجى. أو من الاثنين معاً، أو حتى من «النجوم». ويكتب بريخت «فى أيامنا هذه، عندما ينبغى علينا أن نعتبر الكائن البشرى مجموعة من العلاقات الاجتماعية، يكون الشكل الملحمى الشكل الوحيد القادر على التقاط المعطيات القادرة على إعطاء الفن الدرامى محتوى تصور واسع ومتفهم للكون. فى أيامنا هذه يمكن للإنسان نفسه، الإنسان فى لحمه وعظمه، أن يدرك انطلاقاً من معطيات يعيش بها وفيها».

واضح أن بريخت كان مهتماً بالإنسان فى تطوره وذلك منذ بضع سنوات، بحيث إنه جعلنا نشاهد فى رجل برجل تفكك شخصية بشرية ثم إعادة تركيبها على شكل مختلف تمام الاختلاف. وتلك العملية كانت أحادية الجانب، إذا جاز لنا القول.

فغالى غاى، الموضوع الإنسانى الذى كان يتلقى الفعل، ظل سلبياً على الدوام. لذا لم يكن فى المسرحية أى صراع، بمعنى أن العنصر التعليمى كان غالباً.

وعندما ظهر هذا العنصر «الديالكتيكى»، ولد مسرح بريخت الملحمى حقاً. وذلك ما يميزه جذرياً عن التجارب السابقة وعن التجارب المعاصرة وعن التجارب اللاحقة التى يطلق عليها، هى الأخرى، صفة «ملحمية». وذلك لأن بريخت كان منذ العام ١٩٣٠ قد أحل الديالكتيكى مكان الملحمى وهو تشبهاً منه بفرانسيس بيكون فى الأورغانون الجديد، وتشبهاً منه مع الرياضيات الجديدة الهندسة غير التقليدية، شرع فى صياغة أورغانون صغير، يكون معادلاً لقضايا الشعر وتطوراته لأرسطو وهو وصف شعره بأنه غير أرسطى، بمعنى أنه شعر جديد لعالم جديد، ونظرية جديدة للدراما. الفن يتبع الواقع، يقول بريخت وهو مثل ماركس يتساءل بصدد العلاقات بين الميثولوجيا والفن اليونانيين «تصور الطبيعة والعلاقات الاجتماعية الذى نمط المخيلة والفن اليونانيين، هل تراه لا يزال ممكناً فى عصر الآلات الأوتوماتيكية والسكك الحديدية والقاطرات والبرق الكهربائى؟ ترى أين هو مكان الآلة فولكان بالمقارنة مع «وبرتس وشركاهم» ومكان جوييتير بالمقارنة مع البرق الاصطناعى، وهرمس بالمقارنة مع «مصرف التسليف العقارى» وما الذى ستكونه تلك الآلهة المشهورة إلى جانب برتينغ هاوس سكوير».

يطرح بريخت السؤال التالى: هل بالإمكان استخدام أوزان الهجاء الخماسية للتحدث عن المال؟

«كان سعر المارك ٥٠ دولاراً قبل أمس، وهو مائة دولار اليوم، وسيزيد فى الغد.. إلخ. فهل هذا أمر يمكن؟ البترول يتمرد على الفصول الخمسة، والكوارث اليوم لم تعد تجرى فى خط مستقيم، بل هى تتطور تبعاً لأزمات دولية. والأبطال يتغيرون مع تغير المراحل، صاروا يتغيرون بالتبادل. أما صورة التحرك فتتعدد من جراء تحركات مجهضة، والقدر لم يعد قوة واحدة، بل إننا نلاحظ بالأحرى ميادين قوة تقطعها تيارات متعاكسة، بل وإن المجموعات القوية نفسها لم تعد تعيش فى تحركات تضعها فى مواجهة بعضها البعض، بل صارت خاضعة لتناقضات داخلية.. إلخ».

كان المسرح يتحصل على مادته من شعار هو شعار الخلود، وكان «النموذجي» أساساً له. لكن هذه الأشياء المسماة خالدة هل سيعتبرها خلفاؤنا نموذجية كذلك؟

ما الذى كان بريخت يعنيه بفكرته حول الشاعرية غير الأرسطية؟ كان يركز اهتمامه وهجومه على ثلاثة عناصر أساسية: عنصر التطهير، وعنصر التماهى، وعنصر المحاكاة، والعنصران الأولان يرتبطان أولاً بالتراجيديا الفاجعة، أما العنصر الأخير، فيرتبط بالشعر بشكل عام. ويستخدم بريخت مصطلحاً ملحمياً، المستعار من أرسطو، لكى يحدد نوعاً سردياً يتيح، تبعاً لما يقوله الفيلسوف الإغريقى، وصف «بضعة أحداث متوازية»، ولا تكون هذه الأحداث مرتبطة بالبنية العضوية للتراجيديا المتعلقة بقاعدة الأحداث، ولا بالضرورات التى تتطلبها تتطور الحبكة وتساعد الفعل والأزمة وحلها. كان بريخت قد استخدم مصطلحاً ملحمياً للإشارة إلى أعمال مسرحية تقود إلى سنوات العشرين.

لكنه إذ يناقش طبيعة المسرح الملحمى، لا يتوقف فقط عند أرسطو بل يكتب «إن ماله أكبر قدراً من الأهمية على الصعيد الاجتماعى، هو ما يحدده أرسطو بوصفه غاية التراجيديا؛ أى التطهير، أى تلك العملية التى تقوم فى تطهير المتفرج من الخوف والرأفة اللذين يستشعرهما حين يقلد الأحداث التى تستثيرها تلك العواطف، وأساس ذلك التطهير عمل نفسانى خاص، هو التماهى، أى تماهى المتفرج مع الأفراد الذين يقلد الممثلون تصرفاتهم. ونحن نطلق صفة أرسطى على كل نوع درامى ينتج هذا التماهى، سواء أكان متطابقاً مع القواعد التى ينادى بها أرسطو أو غير متطابق معها. أما فعل التماهى النفسانى الخاص فإنه يحصل فى لحظات مختلفة وبواسطة أنوات مختلفة كذلك».

الحقيقة أن بريخت لا يهاجم أرسطو بقدر ما يهاجم التفسيرات التى أعطاها المعلقون والكتاب المتعاقبون لنظرياته.

فما الذى كان أرسطو يقوله عن التراجيديا حقاً؟

«التراجيديا هي محاكاة فعل جدى، وإذ يكون لها بعد محدد تكون متكاملة فى ذاتها. وفى لغة مزودة ببهرج لذيذ. يتدخل كل واحد منهم من شخصيات المسرحية بشكل منفصل عن الآخر فى مختلف أجزاء العمل ويأشكال درامية لا سردية، وعبر أحداث توقظ الرأفة والخوف سامحة عبر هذا بإنجاز عملية التطهير من هذه المفاهيم».

(ومما لاشك فيه أن القارئ سيكون من الفضول بحيث يعود إلى عدة ترجمات أخرى لهذا المقطع ليجد فيها فوارق واضحة وذلك لأن عملية توضيح المصطلحات التى كان يستخدمها أرسطو قد انسكبت فى سبيلها أنهار من الحبر).

أما المجادلات الأكثر أهمية فقد ثارت من حول مفهوم التطهير نفسه، وبصدد هذا المفهوم يبدى بريخت القدر الأكبر من الاهتمام حين يحاول إعادة تعريف الدراما؛ فأرسطو على الأرجح كان يفكر بالأمر بمصطلحات الطب، وعلى الأقل نراه بهذا المعنى يستخدم كلمة تطهير حين يتحدث عن الأثر التطهيري للموسيقى. فيقول فى مقالته حول السياسة إن لبعض أشكال الموسيقى خاصة شفاء الأشخاص الذين أصابهم المرض. أمراض الجنون على سبيل المثال - «كما لو أن أولئك الأشخاص قد عثروا على ترياق وتطهير.. فتجلت روحهم وهذأت». وينطبق هذا القول أيضاً، كما يقول أرسطو، على الأشخاص الذين «ثارت لديهم عاطفتا الرأفة والخوف».

بالنسبة إلى بريخت يرتبط مفهوم التطهير بمفهوم أكثر حداثة هو مفهوم التماهى. وهذا المفهوم الذى يقابله فى الألمانية مصطلح *Einfühlung* صيغ فى القرن التاسع عشر على يد علماء الجمال الألمان لتحديد الإسقاط الذى يستشعره متلقى العمل الفنى، فى العمل نفسه، تماهيه مع ذلك العمل. وفى المسرح يقوم الأمر فى تماه مع عواطف الممثلين والتصرفات التى يقومون بها فوق الخشبة، فالتفجّر يتطابق مع الممثل ومع الشخصية التى يؤديها هذا الأخير. ولقد اقترح أرسطو مفهوم التماهى فى معرض مناقشته لطبيعة التجربة الشعرية «وذلك لأن الشعراء الأكثر إقناعاً

هم أولئك الذين تكون لهم طبيعة شخصياتهم نفسها ويشاركونها آلامها، فمن يستشعر الألم يصور الألم بشكل أكثر صدقاً، ومن يستشعر الغضب يصور الغضب بشكل أكثر صدقاً».

وهى الفكرة نفسها التى يستعيرها هوراس فى قوله الماثور «إذا شئت أن تبيكنى، ينبغى عليك قبل أى شىء آخر أن تستشعر الشجن أنت نفسك»^(١).

ولكى يتحقق هذا التماهى ينبغى على الكاتب، تبعاً لما تقول به التقاليد، أن يثير لدى المتفرج مشاعر «الرأفة» و«الخوف» التى سيعود هذا الأخير ويتطهر منها خلال مشاهدته للتراجيديا.

والحقيقة أن بريخت فى معرض تصديه لمشكلة التطهير - أى لطبيعة التراجيديا نفسها - كان يمس واحدة من النقاط الأكثر حساسية فى التاريخ والنظرية الدراميين. بمعنى أنه كان يوجه قوته المحاربة كلها ضد قلعة الجمالية المسرحية. ماهى طبيعة التراجيديا والتطهير الذى يفترض بها أن تثيره، أى نظام أو أية فوضى عالمية تراها تفترض مسبقاً.. وماهى ظاهرة التطهير التى يجب أن تتدخل، ولماذا عليها أن تتدخل. وهل ضرورى بشكل مطلق أن تحدث لكى تصل المسرحية إلى غايتها؟ وماهو توازن العواطف الذى كان غوته يرى أنه ضرورى لكل الأعمال الدرامية، وماهى تلك المصالحة بين الرأفة والخوف؟

بصفته ماركسياً يتساءل بريخت أيضاً: كيف حدث للتطبيقات والتفسيرات التقليدية للتطهير أن صارت نتائجاً وانعكاساً لمرحلة تاريخية خاصة ولرؤية تلك المرحلة للعالم؟ وضمن أى معيار يمكن لتلك التفسيرات (بما فيها تفسير أرسطو). أن تعتبر «قيماً مطلقة» أو قيماً متغيرة؟

(١) هوراس «فن الشعر» .

إننا لكي ندنو من هذا الموضوع المعقد والمثير للجدل، سيكون من الأفضل لنا على الأرجح أن نشير بسرعة إلى ثلاثة تصورات (غير ماركسية) مسيطرة تتعلق بمفهوم التراجيديا والتطهير؟ تصور شوبنهاور وتصور هيغل وتصور التحليل النفسي المعاصر.

بالنسبة إلى شوبنهاور تكمن قوة التراجيديا وتطهيرها في واقع أنها تقنع المتفرج باضطراره إلى الاستسلام لعالم تحكمه قوى غير عقلانية (مفهوم «الإرادة» لدى شوبنهاور). وبالقبول بالألم بوصفه ينتمى إلى طبيعة الكون نفسها. ويفهمنا ذلك التصور أن العالم والحياة لا يمكن لهما أن يكفيا لنا كلياً أى أنهما بالتالى غير جديرين بتمسكنا بهما^(١) كذلك ينصحنا الفيلسوف بالمصالحة مع الكون كما هو فالحياة تراجيديا!

وبالنسبة لهيغل، الذى يعتبر واحداً من أعمق المفكرين الذين درسوا هذا الموضوع، يظهر لنا الحل التراجيدى بأن «العدالة الخالدة تعمل بشكل يتيح إعادة توطيد الجوهر الأخلاقى والوحدة، بومع سقوط الفرد، ذلك السقوط الذى يحدث اضطراباً فى راحته». هنا أيضاً يكون القدر «عقلانياً» العقل الخالد الذى يتحدث عنه هيغل ينتصر وذلك لأن القدر يدفع الشخصية إلى داخل حدودها ويحولها إلى غبار إن هى حاولت تجاوز تلك الحدود». والتناقضات «ملغاة» والشخصية التراجيدية توقظ خشيتنا إذ تجعلنا نتأمل «قوة الأخلاقية المغتصبة» كما توقظ «رأفتنا» بجعلنا نتأمل نتائج لعلها.

لدى هيغل أيضاً يهدأ المتفرج، وتتم مصالحته مع «نظام عالمى أبدي أو عادل»^(٢). كذلك يهتم المحلل النفسى المعاصر بمشكلة التراجيديا والتطهير والذات التى يخلقها استعراض العمل التراجيدى، ونورد فيما يلى أحد نماذج ذلك الاهتمام «تمثل التراجيديا تحقيق رغبتين أولاً: الرغبة التى يستشعرها الطفل فى التمرد

(١) شوبنهاور «العالم كإرادة وفكرة» .

(٢) هيغل «حول التراجيديا» .

على سلطة والديه (وهما يتحولان في التراجيديا إلى القدر أو إلى الله أو إلى النظام الاجتماعى) وبعد ذلك الرغبة فى نيل العقاب بسبب ذلك التمرد، وعلى هذا النحو يشعر جمهور الدراما بالخوف لأنه قد تجرأ على التمرد، ثم يشعر بالرافة لأنه يعاني من جراء ذلك التمرد.. وبمعنى آخر يكون التطهر، بالمعنى التحليلى النفسى، هو فى آن معاً السيطرة على مخاوف الطفل ورأفة البالغ بالفرد (الذى هو نفسه)، الذى يشعر بتلك المخاوف^(١).

بالنسبة إلى الآخرين ترتبط التراجيديا بـ «أسطورة البطل ذى الألف وجه» الذى تستهلك المجابهات التى يخوضها مع القوى المعادية خلال عمليات فناء و «بعث» رمزية أو حقيقية. أما تطهر المتفرج فهو مسبوق بانبعاث ذكريات نمطية فى داخله تكون مخبوءة فى الشرائح الأكثر عمقاً لوعى الجماعة^(٢).

إننا فى تفحصنا لهذه التصورات المختلفة و (المثلة بما فيه الكفاية) للدراما وللتطهير، نصبح قادرين على تلخيص وجوه التشابه الجوهرية. فكلها تتحدث عن وجود قيمة «مطلقة» تختلف وراءها الإدارة، العدالة الخالدة أو العقل ماهية «طفولية» أوديبية أو غير أوديبية. إن التطهير يحمل بشكل أو بآخر حالة من التوازن والرضى. أو إنه لكى نكون أكثر وضوحاً، يؤدى إلى القبول بالنظام الاجتماعى كما هو ويفرض خطوطه على الشخصيات الموجودة على الخشبة، أما المتفرج الذى يعيش بالوساطة أفعال الشخصيات وما ينتج عنها فيكون قد «تطهر» من مشاعره.

يخضع بريخت هذه الأفكار والعناصر للتحليل الاجتماعى، بل نراه يضع مجهره على مشكلة «العاطفة». وتاماً كما أن على المسرح أن يفرق جمهوره فى حمام «الوهم» لكى يجعله ينسى العالم الخارجى كما رأينا، كذلك نراه مضطراً لاستغلال مشاعره. وبمقدار ما تعطى مرحلة تاريخية معينة الانطباع بأنها تنحط وتعيش حالة تفكك،

(١) نورمان هولاند : «التراجيديا الشكسبيرية وطرق النقد التحليلى النفسى الثلاث» فى «مجلة هادسون» العدد ١٥ ، (صيف ١٩٦٢) .

(٢) راجع : هريبرت فايسنجر «التراجيديا وتناقضية السقوط» .

بمقدار ماتنفرض بإلحاح ضرورة حدوث غرق فى العواطف، بغية إخفاء الوضع الحقيقى وإبعاد البشر عن التحرك الاجتماعى، ويقول بريخت إن المشاعر الإنسانية صارت مكيفة تاريخياً، بقدر تكيف النشاطات البشرية الأخرى. وليس من قبيل الصدفة أنه بوصفه ألمانياً، يهتم كل هذا الاهتمام بتحليل الشعور. فالذين درسوا تاريخ ألمانيا لن يكونوا بحاجة إلى من يذكرهم بـ «أزمات الشعور» المختلفة التى ملأت مجرى ذلك التاريخ. فمن تيار «ستورم أونند درانغ» إلى التعبيرية، تبدو تجليات تلك الأزمات مفاجئة ومتفجرة. إذن، بالنسبة إلى بريخت أيضاً، للمشاعر إطارها الاجتماعى، بل وتاريخها الاجتماعى: فالنداء الموجه إلى «الشعور» بإمكانه أن يمثل، أن يمثل، فى مرحلة معينة، مطلباً اجتماعياً ضرورياً وإيجابياً، أما فى مرحلة أخرى – إذا اتخذ شكل البدائى و«الغزيرى» و«اللاعقلانى» – فإنه يكون ذا وجه بالغ السوء. فازدواجية القلب والعقل، مهما كانت مصنعة، تغطى كمأ كبيراً من الظواهر الممكنة، ابتداء من صرخة الرومانطيقية الإنجليزية القيمة اجتماعياً، حتى حمامات الدم النارية، أما التاريخ الاجتماعى الحقيقى لـ «الشعور»، ومواقفه وتجاربه فإنه بحاجة بعد لمن يكتبه. وبريخت لم يقم إلا بالخطوة الأولى.

إذا كان بريخت يبدو متطرفاً إلى حد ما فى رسمه لخط التقسيم الواضح بين «العقلانى» و«العاطفى»، وإذا كان ينظر بمثل هذا الغضب إلى «التماهى»، علينا ألا ننسى أنه يكتب فى ألمانيا، حيث كانت مختلف تجليات ذلك الاتجاه قد طبعت بإبهام رهيب ويملامح بالغة السوء، ويعترف بريخت:

بين العام ١٩٢٠ والعام ١٩٢٠ واتت بريخت أكثر من فرصة لملاحظة الاستخدام الذكى الذى به يستعمل هتلر مفهوم «التماهى». فمن قصد ووعى كان هتلر مسرحياً، كان يخاطب الناس فى الشوارع لا فى المسرح. وكان يريد أن يحصل منهم «أو من جمهوره على أن يقول له ماكان هو يقوله، وبشكل أكثر تحديداً أن يستشعر ذلك الجمهور ماكان هتلر يستشعره». وماهذا كما يضيف بريخت، سوى «تماه» من قبل الجمهور. أى من قبل أولئك الناس الذين يتركون أنفسهم مقادين. أما عملية تحويل

المتفرجين كلهم، إلى كتلة موحدة، وهى ما يطلب من الفن». ويضيف بريخت أن «رفض التماهى لا يعود فى جذوره إلى رفض الشعور. ولا يسير فى هذا الاتجاه».

أما ماينبغى الوصول إليه فهو تبنى الموقف النقدى نفسه الذى تجابه به الأفكار، فى مجال محاكمة المشاعر، فإذا كان بالإمكان تصحيح الأفكار فإن بالإمكان تصحيح المشاعر كذلك، ومن الناحية التاريخية نجد أن المشاعر التى ترافق التقدم تبقى لزمن طويل بوصفها مشاعر، وإذا كنا لانزال نستطيع حتى اليوم مقاسمتها عبر عمل فنى، فما ذلك إلا لأن المؤلفين الراحلين يتوجهون بالحديث إلينا بلغة تمثل مصالح الطبقات السائرة فى سلم التقدم. وليست هذه الحالة حالة الفاشية، فالمشاعر التى تطلبها هذه الأخيرة ليست مرتبطة أبداً بالمصالح الحقيقية لأولئك الذين سقطوا ضحايا لها. فإذا كان التطهير والتماهى قد كفا عن أن تكون لهما وظيفة تاريخية ولم يعودا أداتين صالحتين للمسرح الجديد، بماذا نستبدلهما؟ يجيب بريخت: *Verfremdungseffect* . باثر التغريب

- ٤ -

ماهو التغريب؟ يكتب بريخت «إن تغريب حادثة أو شخصية، يعنى ببساطة تخليص تلك الحادثة والشخصية مما فيهما ظاهر، معروف أو بديهي، وإيقاظ الدهشة أو الفضول بدلا منها».

وكان هيجل قد قال «إن المعروف مجهول، لأنه معروف». وبهذه الذهنية نفسها جهد الشعراء الرومانطيقون لجعل كل ماهو مألوف غريباً. ويسألنا بريخت بدوره أن ننظر إلى الظواهر العادية كما لو كانت غريبة عنا، بأن نأخذ على سبيل المثال ساعتنا فى يدنا ونتفحصها «هل سبق لكم أن نظرتم فى ساعتكم عن كثب؟ إن من طرح على هذا السؤال يعلم أنني غالباً ما أنظر فى ساعتى، لكنه إذ يسألنى على هذا النحو، يبعدنى عما هو معتاد، وعما لا يكون شيئاً على أن أتعلمه».

إنكم تبدؤون بملاحظة الآلية الاستثنائية التى تحملونها فى يديكم.
والآن تفحصوها جيداً.

إذن فالتغريب هو العملية التى تقوم فى وضع الشئ الذى يفحصه المرء بعيداً عنه
والنظر إليه بأعين جديدة، ويوصفه غريباً، وبإعادة اكتشافه، وهى سمة أخرى
من سمات العملية الديالكتيكية، يمكن تقديم صورة تخطيطية عنها على الشكل التالى:
أنا أفهم (أو بالأحرى أعتقد أننى أفهم لأن الأمر يبدو لى بديهياً). أنا لا أفهم (فالأمر يبدو
لى غريباً). أفهم من جديد. وماكان لى مألوفاً جعلته غير مألوف قصد أن أتعلم كيف
أتعرف عليه حقاً. وبهذا أكون قد حققت عملية انتقال من ال «ماذا» إلى ال «كيف» .

إن ثمة الكثير من الخلط، الذى لايمكن القول بأنه غير مبرر كلياً. يبنى نظرية
«التغريب» كما يتصورها بريخت وبين مصطلحها. فاستخدام بريخت لمصطلح
«أثر التغريب» الذى يترجم أحياناً بأثر الاستلاب، هو استخدام مبهم لأنه يجعلنا على
الفور نفكر بالمستتبعات الفلسفية والسوسيولوجية والسيكولوجية الراهنة لمصطلح
«الاستلاب» وبالألمانية Entfremdung الذى أدخله هيغل وماركس إلى الفكر الأوروبى.
وفى سبيل تفادى كل خلط سوف نعمد فى هذه الصفحات إلى استخدام مصطلح
التغريب، كما هو لدى بريخت Verfremdung واستخدام مصطلح «الاستلاب» مقابل
لمصطلح Entfremdung التقليدى.

الواقع ، وكما سوف نرى أنه جرى ابتكار نظرية التغريب البريختية وممارستها،
من أجل النضال ضد الاستلاب التقليدى فى مجتمعنا ومن أجل التصدى له بالشكل
الذى يبدو فيه، فى المسرح أساساً. وإذا استعرنا تعابير هربرت جرنغ، فسنجد أن
التغريب، تبعاً لبريخت، لايعنى أن تكون «بعيداً أو مغرباً بالنسبة إلى الكائنات البشرية،
أو بعيداً أو مبعداً عما هو مستهلك وعاطفى ورخيص - عما هو مبتذل وعام».

التغريب هو ، كما يقول بروست بصدد شئ آخر تحطيم «الأثر اللا -
جمالى لما هو اعتيادى». ولسوف يكون بإمكاننا، دون أن نسعى إلى أى بهرج كلامى،
أن نقول بأن التغريب البريختى هو استلاب الاستلاب، أى «استلاب إيجابى».

وهذا لأن ثمة استلاباً إيجابياً، هي تلك المرحلة الأولية والضرورية من التطور البشرى التى يتحول فيها الإنسان من مخلوق للطبيعة وعبد لها، إلى سيد عليها، جزئياً على الأقل، هو ذلك التمزق الداخلى الذى يحصل حين ينفصل الإنسان عن الطبيعة التى هو نتاجها، ثم يصبح قادراً على السيطرة عليها، عن طريق الوعى والعمل. عند ذاك يتخلى الإنسان عن «السحر» و«الأسطورة» و«الأنثروبومورفية» - أى موقفه بوصفه عبداً خاضعاً لقوى غير مفهومة - لكى يمارس على هذه القوى تأثيره الحاسم. هنا تتخلى الصدفة عن مكانها لصالح النظام والمتوقع، ثم يحدث للآلهة أن تؤنسن أول الأمر، ثم يضاف عليها «بعداً طبيعياً»، ويسقط بروميتيوس أمام البرق الاصطناعى. أما الإنسان فيصير قادراً على أن ينظر، بموضوعية، ليس إلى الطبيعة وحسب، بل أيضاً إلى نفسه، وقادراً كذلك على تحليل سيرورة تفكيره. وهذا أيضاً يعتبر استلاباً إيجابياً.

بيد أن الحديث عن الاستلاب اليوم، يعنى الإشارة إلى سيرورة وإلى نتيجة متوازيتين مع التغيرات التاريخية لمجتمع يتحول من اقتصاد بسيط إلى اقتصاد بالغ التعقيد، وتتواكب مع تقسيم متعاظم للعمل ومع تمركز أكثر شدة لرأس المال ومع سيطرة للآلة تزداد وتزداد قوة، ومع تفكك أكثر خطورة للمجتمع والأفراد «فى تصويره للعالم لايعتبر الإنسان نفسه عاملاً فعالاً، بل يرى أنه يعيش فى عالم غريب عنه، وكل ما فيه غريب عنه: الطبيعة، والآخرين، وهو ذاته. يقوم العالم فوقه وضده بوصفه متآلفاً من أشياء حتى ولو كان هو من خلق تلك الأشياء. أن تكون مستلباً، معناه أنك، وبصورة جوهرية، تختبر العالم وذاتك بطريقة سلبية، طريقة التلقى، بصفتك ذاتاً منفصلة عن الموضوع».

لم يعد الإنسان يعتبر نفسه «قوة منتجة» بل إن «القوة المنتجة» نفسها صارت تبدو ك«قوة غريبة»، من خارجه، صارت تجلياتها المتغيرة على الدوام مستقلة عن إرادته وعن أفعاله. «بل لم يعد هو حاكم تلك الإرادة والتصرفات».

الاستلاب هو فقدان السيطرة. فالمنتج والمنتج، وبكل معاني هذين المصطلحين، انفصلا عن بعضهما البعض. انتزع المنتج من المنتج واستخدم لغايات غير غاياته الخاصة، بل وغير غاية المجتمع. أما المنتج فقد فقد «رذذ» بوصفه كائناً بشرياً، وتاماً كما أنه فقد الاتصال بمنتج عمله، قطعت الاتصالات بينه وبين الوحدات «المرذذة» الأخرى - الكائنات البشرية الأخرى. صار «سلعة» شيئاً، وحيداً ومعزولاً محروماً من القدرة على التواصل مع الآخرين، بل ومع شخصه الخاص. أما الهوة التي انحفرت بين عالمه «الشخصي» وعالمه «العام» فتبوه هوة لا يمكن عبورها. والقوى الخارجة عنه والتي تسيطر عليه صارت مجهولة أكثر وأكثر وقوية أكثر وأكثر. وهو نفسه صار مجهولاً بلا اسم، قزم، وتحول إلى ماهية تضعف باستمرار وتتقلص باستمرار، مثلما هو حال «أبطال» كافكا، بحيث صار مجرد أحرف أولى من اسم، أو رقم، أو أيضاً كما في «المسخ» صار مجرد حشرة مليئة بالاحتقار تجاه ذاتها وباللؤم، تواقفة لتدمير نفسها، صار «منتزع الإنسانية، ذهنياً وجسمانياً» كما يقول ماركس. وصار «سلعة مغلقة داخل أناها».

في أيامنا هذه، ومن وجهة نظر أيديولوجية، صار الإنسان المستلب، بعد أن انتزع عن القوى الموجهة الخارجة عنه، زخرفها اللاهوتي، صار ينظر إليها ككتابة شيطانية، غير قابلة للفهم. لاعقلانية، لاتتغير، ولا يمكن سبرها. أما «العبثي» فهو مافسيتو فيليس وقد تحول إلى كمبيوتر عملاق يلهو لمرأى الإنسان وقد صار بطاقة منخرمة تبرمج. لقد كان من الصعب على بريخت بالطبع أن يتنبأ بتلك الصورة الجديدة التي سيصبح عليها غالى غالى. ترى هل سيكون من السهل على غالى غالى الجديد قبول «مصييره» بسهولة؟ وهل كان سيرضى بالقبول بأن يصبح «شيئاً قابلاً للتقطيع والتحول»؟ وهل تراه سيستمر في تلاوة صلاة الموت فوق جثمانه الخاص؟

تلکم هي المشكلات التي يجهد مسرح بريخت الملحمي لحلها. وذلك لأنه يهدف إلى «كشف القناع» عن تلك القوى التي ظلت حتى ذلك الحين مجهولة: يجهد لإعطائها اسماً ومكاناً، ولا تنتزعها من «أسطوريتها» المغلقة، ولتزع الطابع الشيطاني

والأسطوري عنها. يهدف المسرح الجديد إلى انتزاع الإنسان من استلابه، إلى جعله واعياً من جديد بقوة الفعالة وليعيد إليه بضاعته الأعلى ثمناً، وقدرته الخلاقة، ومنتوجه، أى يحرضه لكي يفهم أن التغيير أمر ممكن! فكيف سيقوم المسرح والتغريب بهذا الدور؟ يقول بريخت «إن التغريب معناه أنك تضيف طابعاً تاريخياً، أى تنظر إلى الناس والأحداث بوصفها كيفية تاريخياً، وانتقالية.. فبالنسبة إلى المتفرج، لن تعود الشخصيات التي يراها على الخشبة، شخصيات غير قابلة لأى تغيير أو تأثير، مرمية فى وجه القدر دون دفاع. سيفهم المتفرج أنه إذا كانت شخصية ما على هذا النحو فما هذا إلا لأن ظروفها هكذا. كما سيفهم أنه إذا كانت الظروف هكذا فما هذا إلا لأن تلك الشخصية هى على هذا النحو. لكنه هو من جانبه قابل لأن يفهم، ليس فقط كما هو حالياً. بل كذلك كما بإمكانه أن يكون - أى مختلفاً - والقول نفسه ينطبق على الظروف. وبالنتيجة، يتبنى المتفرج إزاء المسرح موقفاً جديداً هو هو موقف إنسان القرن العشرين إزاء الطبيعة. وسوف يستقبل فى المسرح بصفته «مغيراً» كبيراً بإمكانه أن يتدخل فى السيرورات الطبيعية والاجتماعية، كما بإمكانه أن يسيطر على العالم بدلا من أن يقبل به».

التغريب هو «صدمة» المعرفة: معرفة الآخرين ومعرفة الذات. فلنأخذ هنا على سبيل المثال قصيدة لبريخت هي «خياط مدينة أولم» المحفورة فى ساحة برتولت بريخت فى برلين:

«أيها القسيس، يمكننى أن أطير/ يقول الخياط للقسيس/ انظرنى كيف أفعل».

لكن القسيس يجيب باحتقار «كذب كل هذا، ليس الإنسان عصفوراً، وأبداً لن يطير أى إنسان» هنا يحاول الخياط أن يطير فيسحق «كذب كل هذا/ ليس الإنسان عصفوراً/ مامن إنسان سيطير أبداً/ يقول القسيس للناس».

لذلك هو كل ماتحملة هذه القصيدة. لكن ماتحملة هو التغريب بعينه، لأننا نحن معشر قراء اليوم نعلم جيداً أن الأمر يختلف. فالإنسان قادر على الطيران. لقد تعلم كيف يطير. ويصرخ بريخت «فلتسقط عادات الإطار، أو إطار العادة».

ولنورد مثلاً آخر على التخریب، مطبقاً هذه المرة على تجربة مسرحية مألوفة لنا «الملك لير». يقول بريخت «فلننظر إلى غضب لير أمام نكران بناته. إننا باستخدام تقنية التماهى. سنجعل الممثلين يتصرفون بشكل يدفع المتفرج لأن يرى فى غضب لير أكثر أمور العالم طبيعية. وهو لن يتصور أبداً كيف قد يمكن للير أن يتصرف بشكل غير الغضب، يتماهى المتفرج مع لير ويقف إلى جانبه ويستشعر مشاعره نفسها، بمعنى أنه سيشعر هو نفسه بالغضب مقابل هذا، إذا استخدمنا تقنية التخریب، سنجعل الممثل يصور غضب لير بشكل يجعل الدهشة هى رد الفعل الأول الذى يبدیه المتفرج، وبإمكانه أنئذ أن يتصور عدة مواقف أخرى ممكنة، غير الغضب، من شأن لير أن يقفها. موقف لير موقف «مغرب» يقدم بوصفه موقفاً غريباً مدهشاً لافتاً للنظر. يقدم بوصفه ظاهرة اجتماعية ليست بديهية فى ذاتها».

ولنفترض، كما يقول بريخت، أن لير، فى لحظة تقسيمه لمملكته إلى ثلاثة أجزاء، يمزق خارطة إلى أجزاء ثلاثة: إن فعل هذا، سيلفت نظر المتفرج إلى واقع أنه يعتبر هذه المملكة ملكيته الخاصة، وعلى هذا النحو تكون قد تجلت أسس المجتمع الإقطاعى نفسها.

بهذا نكون قد تجاوزنا صورة الأب «الكونى». الذى يستشعر أحاسيس «كونية» يستشعرها أى أب آخر فى مواجهة النكران الظاهر الذى يبدیه أولاده، لكى ندخل حيزاً تكون فيه هذه المشاعر مشروطة بالحيز الزمانى والاجتماعى، ومتحددة من بنية خاصة هى بنية المجتمع الإقطاعى. بالنتيجة بدلاً من أن تتم الأمور بحيث نترك أنفسنا مقادين وموجهين، يئمنى لنا بريخت أن نتوقف، كما يئمنى أن يجعلنا نرى العالم كما هو فى حقيقته. إنه يكشف لنا أوالية تلك «الجبرية» التى تخيم على «المصائر البشرية». لقد سبق لبريخت أن أرانا الإنسان المستلب. فبعل، وكراغر، وغالى غاى، وشلينك، وغارغا، كل واحد منهم كان، على طريقته الخاصة، غريباً فى كون يعيش فوضاه، كانوا يصارعون ضد الظروف بنجاح تارة، وأحياناً بلا جدوى. كان العالم الذى يعيشون فيه

ثابتاً ولا يمكن سبره. والآن هاهو التغريب فى طريقه لسبر أغوار تلك الجبرية. والمتفرج، الذى نقل من ملكوت الوهم إلى ملكوت الواقع، سيتساءل: لماذا الأمور على هذا النحو؟ أولاً يمكن لها أن تكون على شكل آخر؟ وأنا، ما الذى يمكننى فعله فى هذا الصدد؟

لم يولد مصطلح التغريب إلا فى العام ١٩٣٩ حين كان بريخت فى المنفى، وقد ولد المصطلح بصدد، اقتباس دانمركى لمسرحيته «رءوس مستديرة ورءوس مدببة». أما فى العام ١٩٢٧، وفى معرض حديثه عن غالى غاى، فكان بريخت يستخدم كلمة «إدهاش». «إن مايفعله الحمال غالى غاى أولاً يفعله، ربما كان بإمكانه أن يدهشكم». وفى العام ١٩٣٦ يستعير بريخت مصطلح هينغل وماركس التقليدى ليقول «سيرورة الاستلاب». ولقد قيل إن المفهوم والتعبير قد ثبتا معاً فى ذهنه إثر الزيارة التى قام بها إلى الاتحاد السوفيتى فى العام ١٩٣٥ وأنه قد يكون استعارها من الناقد الروسى فيكتور شكوفسكى، مؤلف دراسة حول «الفن والحرفة»، تعود إلى العام ١٩١٧ وكان قد قال فيها «إن العملية الفنية هى عملية التغريب.. فى أعمال تولستوى يتم إنجاز سيرورة التغريب بالوسيلة التالية؛ فالمؤلف بدلا من تسمية الأشياء بأسمائها، يصفها لنا كما لو كنا نراها للمرة الأولى». وكان شكوفسكى أيضاً قد تحدث عن «عملية تقوم فى جعل الأشياء غريبة»، عن فعل «التشويه الخلاق» الذى يسمح لتلقينا أن يدرك الأمور بقوة بعد تخليصها من زخرفها المعتاد. وكان شكوفسكى قد نادى بتقنية فنية تخلق العقبات عمداً بشكل يجعل القارئ يبذل جهداً ويجابه العالم.

ومن المؤكد أيضاً أن بريخت قد تأثر كذلك بالمرح الصينى، الذى تعرف عليه فى موسكو فى ذلك العالم بالضبط عن طريق أحد ممثليه الأكثر شهرة «مى لانغ فنغ» الذى كتب عنه دراسة عنوانها «أثر التغريب فى أداء الممثلين الصينيين» وهى دراسة نشرت لأول مرة فى العام ١٩٣٦ باللغة الإنجليزية. فى دراسته تلك يلحظ بريخت أن الصينيين كانوا، ومنذ زمن بعيد، يستخدمون تقنيات التغريب. ك «الرموز» والأقنعة والمبالغة فى الحركات. فى المسرح الصينى ينقل الديكور خلال أداء المسرحية

ويتصرف الممثل كما لو أنه يعلم أن ثمة من ينظر إليه أو كائنه يراقب نفسه بنفسه خلال الأداء. وهكذا «فى الوقت الذى يرسم فيه غيمة، فى ظهورها اللامتوقع، وتناميها الهادئ والسريع، وتحولها العجول والتدرجى، ينظر المتفرج إلى الجمهور كما لو كان يقول له: ألا يحدث هذا الأمر هكذا؟ أجل، بالتمام».

غير أنه من المؤكد تقريباً أن نظرية التغريب كانت قد صيغت بشكل تام قبل رحيل بريخت إلى المنفى فى العام ١٩٣٩. وبإمكاننا أن نعتقد أيضاً أن مقالة ديدرو المعنونة «التناقض بصدد الممثل» والمكتوبة نحو العام ١٧٧٠، قد ساعدت بريخت على صياغة فكرته. حيث إن ملاحظة كتبها الفيلسوف الفرنسى، كانت قد أدهشته بشكل خاص، فديدرو يكتب «لكن، ولو على سبيل الصدفة أولم تروا ياترى ألعاب أطفال رسمت حفرأ؟ أو لم تروا طفلاً يتقدم تحت قناع رجل عجوز يخفيه من أعلى رأسه إلى أخمص قدميه. إنه تحت هذا القناع يضحك على رفاقه الصغار الذين دفعهم الرعب إلى الهرب. إن هذا الطفل هو الرمز الحقيقى للممثل، ورفاقه هم رمز المتفرج»^(١).

وعلى سبيل التلخيص، هل يمكن لنا أن نستعير من التحليل النفسى عناصر تشبيه ما؟ بشكل إجمالى يشبه التغريب تلك العملية التى تقوم فى جعل المريض يخرج من ذاته ويشاهد نفسه. وهو أن تقطع دورة عاداته اليومية، يدفع إلى أن يعتبرها غريبة تلك الأشياء التى كانت حتى الآن تبدو له «عادية» و «اعتيادية». بمعنى أنه يتحول مما كان يعتقد «العادة» إلى ماهو العادة حقاً. وبهذا يكون قد تغير. وتقاس فاعلية هذا التغير بقدرته على «العمل»، على التحرك. لقد اقترب من الواقع. وانقطع سحر «المعروف» (اللاصى). وبينما لم يكن فى الماضى سوى متلق سلبي، سوى «ضحية» متروكة أمام قوى تظل بالنسبة إليها فى ظلام دامس، هاهو الآن يلعب دوراً حاسماً فى مجرى وجوده الخاص. فهو قد يخلص من «إطار عاداته».

(١) ديدرو «التناقض بصدد الممثل» ص ١٨٧ .

لنرافق الآن متفرجنا المفترض إلى المسرح الجديد ولنجلس إلى جانبه لنتابع سيرورة الدراما الملحمية والتغريب، كما نمارس اليوم. لدى دخوله إلى الصالة يلاحظ المتفرج أن الستار مرفوع حتى نصفه بحيث إنه لا يخفى الخشبة تماماً.

«لاتقفلوا لى الخشبة/ فليز المتفرج وهو جالس فى مقعده/ التحضيرات الحامية وهى تجهز: فقمز من القصدير/ يراه نازلاً ببطء، وسقف من القرميد/ يحمل إلى الخشبة. لاتجعلوه يرى الكثير/ لكن أروه شيئاً ما. وليدرك جيداً/ أنكم لاتقومون بأى سحر، بل/ إنكم تشتغلون أيها الأصدقاء».

وربما سيفاجأ متفرجنا، أن يلاحظ على الخشبة أن الأضواء تغمرها بدلاً من أن تكون غارقة فى الظلام. وذلك كما يقول بريخت «لأننا بحاجة إلى متفرجين لا يكونون فقط متبهبهين، بل مدركين أيضاً». على الستار تظهر إشارة، شعار، عنوان أو جملة مختصرة تشرح للمتفرج موضوع المسرحية. لن يكون ثمة «مفاجأة» بالمعنى المعتاد للكلمة.

يرتفع الستار. على الفور ينبغى أن يدهش الديكور المتفرج. فبدلاً من غرفة مفروشة بعناية (أو من أى إطار آخر ضرورى لما يحدث)، على سبيل الإشارة لكنها مع هذا تشكل جزءاً لا يتجزأ من العرض. وهذه الأشياء القليلة ينبغى أن تختار بعناية «كما يختار المزارع لشجرتة البذور الثقيلة وكما يختار الشاعر لقصيدته الكلمات الصحيحة، كذلك تختار (هيلينا فايفل) تلك الأشياء التى سترافق الشخصيات على الخشبة.. كل شئ يتم اختياره بسبب عراقته وفائدته وجماله، بعينى تلك التى تعرف ويدى تلك التى تصنع الخبز وتحيك الشباك وتحضر الحساء، بيدى تلك التى تعرف الحقيقة».

ولنفترض الآن أن المشهد يدور فى مصنع. يتوقع متفرجنا أن يرى ديكوراً معقداً، مداخلن، طرقاتاً حديدية، كابلات إلخ. غير أن هذا الديكور سيكون صورة لأى مصنع فى أى زمن، فى بلد اشتراكى أو فى بلد رأسمالى على السواء. فما الذى يراه،

بدلاً من هذا، على خشبة المسرح الملحمي؟ يافطة تشير إلى مستوى الأجور، صورة للمالك، صفحة من كاتالوج وصفت فيه المنتوجات الأكثر نمطية، وربما صورة تمثل العمال وهم يفترون يوم الأحد في كانتين الإدارة.

يتقدم ممثل (أو ممثلة) ويتوجه بحديثه إلى الجمهور. ليس الأمر هنا أن المتفرج سيجد نفسه غارقاً على الفور، كما في مسرحية من مسرحيات أبسن (ويكون هنا الجدار الرابع من جدران غرفة المعيشة قد ألغى)، وسط حبكة عائلية حيث كان كل شيء قد جرى بالفعل ولم يعد المتفرج ينتظر سوى النتيجة!

«إنني هذا أو ذاك، يقول الممثل البريختي، وذلكم هو ابني الذي... وهاكم ماسوف نفعل». يبدو الممثل وكأنه يفسر شيئاً ما، يبرهن على أمر ما. ويعطى انطباعاً بأنه يقف على حدة، على مسافة ما من الدور الذي يمثله، كما لو كان هو بدوره يشاهد الدور. في تلك اللحظة بالذات يبدو وكأنه يعرف عن شخصيته أكثر مما تعرف هذه الشخصية نفسها. وهو لا يبدو واحداً من الشخصيات المتحركة بقدر ما يبدو وسيطاً بين الممثل والمتفرج «هذا المحاكى/ لا يضيع أبداً في محاكاته. وهو لا يمسح/ أبداً كلية في الشخصية التي يحاكيها».

وبريخت لكي يرى الممثل كيف عليه أن يتصرف يورد مثالا صار مشهوراً: هو مثال حادثة السير كما شاهدها ويرويها عابر سبيل، يقول بريخت إن على الممثل أن يلاحظ هذا الرجل خلال وصفه لما رآه، فليتنظر إليه وهو يقلد أولاً السائق خلف مقوده ثم الضحية. إن هذا الشخص يرى الشخصيتين لكن ليس كما لو كانت الحادثة حتمية، بل على العكس إنه بمحاكاته يشير إلى أنه كان بالإمكان تفادي الحادثة. «هذا المواطن لا يؤمن بسوء الطالع، فهو لا يترك البشر الفانين تحت رحمة الكواكب والنجوم. بل تحت رحمة أخطائهم ليس إلا».

ناهيك عن أن هذا المشاهد يظل هو نفسه، أي ذاك الذي «يرى» أما الآخر فإنه لم يسر له بأسراره «إنه لا يقاسمه لا مشاعره ولا آراءه، وهو لا يعرف عنه إلا القليل من الأمور».

الحال، أن «ممثل» الشارع هذا قد خلق «تغريباً» عن الحادثة إذ برهن على أنه كانت هناك إمكانيات أخرى: فقد كان بوسع الضحية، على سبيل المثال أن تضع القدم اليمنى إلى الأمام (وهو يفعل هذا). ومن الواضح أن المسرح الملحمي يمكن من استشعار أفضل لوجود تلك «الإمكانيات الأخرى» عن طريق استخدام الوثائق والكورس والعروض والأفلام والأغنيات.

ولكى نعود إلى متفرجنا المفترض، لنتخيله يشاهد أحد عروض «رجل برجل» في شكلها الذي أعيد النظر فيه في العام ١٩٣١. هنا تشاهد الممثلين يسيرون على عكازات البهلوانات ويلبسون أقنعة مختلفة، تمثل الأربعة مواقف التي يعيشونها، في الوقت الذي تتغير فيه سماتهم وأساليب كلامهم. الأقنعة الأربعة تتلاءم مع التغيرات الأربعة التي تصيب غالى غاي، خلال مجرى المسرحية (التي أخرجها بريخت): يكون له في البداية، وحتى المحاكمة رأس رجل تبشير، ثم يعود له رأسه «الطبيعي» حين يستيقظ بعد أن ينفذ فيه حكم الإعدام، وبعده رأس الصحيفة البكر، حتى اللحظة التي يعود فيها ليتجمع بعد صلاة الموتى، وأخيراً رأسه بوصفه جندياً.

وفي كل واحد من تلك المواقف، كان بريخت (ولورى) يوردان عنصراً آخر بالغ الأهمية من عناصر أسلوب الأداء الجديد «الحركات» و«الحركات الاجتماعية». وبكلمة «حركات» تعني، ليس فقط حركة الممثل العادية، بل كذلك تصرفاته، وردود فعله، وألعابه، الجسمانية والحال أن الحركات GESTUS هنا هي في أن معاً، الحركة والكلام والموقف والموسيقى، أي ذلك المجموع المعقد الذي ينكشف للجمهور ليس فقط بالوسائل السيكلوجية، بل كذلك عبر التصرفات والحركة. وذلكم، إن جاز لنا القول، مجموع تعابير الكائنات البشرية وتصرفاتها إزاء بعضها البعض. ف«الحركات» هي نوع من «القول الماثور» الذي يشير بوضوح إلى الموقع الاجتماعي الخاص بكل شخصيته، في لحظة ما من لحظات المسرحية، بالنسبة إلى فرد آخر أو أفراد آخرين، ويقول بريخت إن المسرحية لا تكون حركية إن لم تحنْ على علاقة اجتماعية، كعلاقة الاستغلال أو علاقة التعاون».

ولنأخذ هنا عدداً من الأمثلة: ففاشى يتبخر، أمر لايشكل حركية اجتماعية. لكن، إذا تبخر هذا الفاشى أمام عدد من الجثث، سيشكل تبخره حركية اجتماعية. إن نُظهر رجلاً يخاف الكلاب، أمر ليس فيه من الحركية الاجتماعية شئ، لكن الحركية الاجتماعية تكمن فى إظهارنا لرجل يرتدى الأسماك وهو على الدوام عرضة لهجوم كلاب الحراسة عليه.

وللغة كذلك قيمتها الحركية؛ فهي تكاد ترغم الممثل على أن يتبنى الموقف الملائم. ولنأخذ هنا، على سبيل المثال، عبارة «اقتلع العين التى تؤذيك» فهذه العبارة أقل حركية، بالطبع من عبارة «إذا أذتك عيناك.. اقتلعها». أما بالنسبة إلى الموسيقيين، فإن المتفرج سيلاحظ أنهم يشاهدون فوق الخشبة بشكل واضح، وليسوا مخبوءين فى هوة بين الصالة والخشبة. وحين يكون على الممثل أن يغنى، سيراه وقد توقف عن التمثيل، ويقترب ويؤدى أغنيته. وهنا أيضاً، يلاحظ أنه قد فصل نفسه عن الخط الجوهرى للحكاية (كما لو أنه قطعها بالمقص، كما يقول بريخت). ليس الممثل ذلك الصوت الجميل الذى يتمتع به كبار مطربي الأوبرا. وهو يؤدى أبيات الشعر كما لو كان يقولها، وليس كما لو أنه يغنيها. وهنا للموسيقى أيضاً استقلاليتها. فهي ليست هنا للمصاحبة، بل للتعليق، لذا نراها تتمتع بقيمتها الحركية الخاصة.

وأخيراً، تتدخل الياطات، والإحصائيات والصور الفوتوغرافية والأفلام والكورس. ويقترح بريخت على المتفرج أن يتصرف وكأنه يقرأ ملاحظات فى أسفل النص، أو كأنه يقلب صفحات كتاب ما. وهذا هو ما يطلق عليه اسم «تأديب» من أدب LITERATURE

إنه تحد. سيقول مقترحنا. أجل، تحد للفكر. ودعوة لما سيعتبره بريخت، واحداً من ألد النشاطات البشرية: التعلم، والمعاونة فى الإنتاج، وتقديم نقد بناء. صحيح أن ما هو مطلوب من الجمهور كثير، غير أن هذا الجمهور كان موجوداً فى الماضى، وينبغى له أن يولد من جديد اليوم، وسوف يكون هذا الجمهور «العصر العلمى» جمهوراً ناقداً بأحسن ما فى الكلمة من معنى، أى جمهوراً خلاقاً:

«تعديل مجرى النهر/ زرع شجرة مثمرة/ تعليم إنسان/ تغيير دولة/ تلكم أمثلة على النقد المثمر/ وهى كذلك/ أمثلة على الفن».

لكن هناك تساؤل: ما الذى سيصير عليه مصير التراجيديا على ضوء المسرح الملحمى، حيث يتم استبدال مفاهيم التطهير والتماهى التقليدية، بمفهوم التغريب؟ وهل يمكن، أو لا يمكن، تصور تراجيديا تتلاءم مع القواعد البريختية؟

لقد أحرزن اختفاء التراجيديا فى زمننا ، عددًا كبيراً من النقاد وشغل منهم البال. ومن جوزف وودكراتش إلى فردريك دورنمات وجورج شتاينر، خيضت المشكلة نقاشاً وسجالاً وتحليلاً. وقال البعض إن التراجيديا أصبحت موضوع نقاش كبير فى زمن قليل «البطولة» كزمننا هذا. فالواقع أن تدهور البطولة فى مجتمعنا البرجوازى، قد ألغى موضوعات الرأفة والخوف الكبيرة. وبالنتيجة، إذا كانت التراجيديا قد اختفت، فما هذا بسبب زوال مصادرها وأسبابها، بل لأن قضايا الأمس الكبيرة والصراعات البطولية التى كانت تجعل سقوط القادرين التراجيديى ممكناً فى كل لحظة، قد أخلت المكان للصفقات التجارية الهزيلة، وللصراعات التافهة؛ فالיום لم يعد بالوسع أن ننشد بؤس الإنسانية برنة غنائية، إذا كان فى أصل ذلك البؤس خسارة مليون دولار، لا خسارة إمبراطورية. لقد اختفت الموضوعات التراجيدية.

والحقيقة أن لدى بريخت الكثير الذى يمكنه قوله بصدد البطولة والأبطال. فالبطولة لاتزال قائمة إذا كنا حقاً نشاء العثور عليها، وكل شئ يرتبط بالطريقة التى بها نبحث. ومع هذا علينا أن نعترف من وجهة نظر بريخت التى هى وجهة نظر المادية الديالكتيكية، بأن التراجيديا اختفت. التراجيديا، لكن ليس الموضوعات التراجيدية. فبريخت، الذى يرى العالم فى تطور مستمر، ويعتبره قابلاً لأن يتغير على يد الإنسان بمعنى اجتماعى بناء، ويؤمن بقدرة الكائن البشرى على لعب دور فى هذه التغيرات، وتوجيهها بواسطة عقله، بريخت هذا لا يمكنه أن يحوز، عن هذا العالم، تصوراً تراجيدياً، بصورة جوهرية وجبرية. وذلك لأن التراجيديا تجعل الإنسان على صدام مع القوى العليا؟ وهى قوى غالباً ماتقدم بوصفها قوى لاعقلانية وثابتة، وينتهى بها الأمر دائماً إلى تدمير جهود الإنسان ومشاريعه، حتى ولو كانت تسمح له

بإظهار عظمته. ومن المفروض بهذه القوى أنها تعاقب إفراطه فى الكبرياء فى مواجهة كون عادل. أو هى تعاقبه لمجرد أنه «موجود» حيث يصبح الوجود نفسه خطيئة أصلية، أو تعاقبه، أخيراً، لأنه خرق الشريعة الإلهية. تلکم ماہى عليه طبيعة التراجيديا، لذا يؤكد بريخت أنها لم تعد قادرة على التحدث عن العالم الراهن.

إذن، يمكننا أن نعيد تعريف التراجيديا، بوصفها تجد ذلك «التصور التراجيدى للوجود»، وكشكل درامى يجعلنا نرى الإنسان وهو يسعى، عبثاً، لاستعادة حريته فى عالم لم يعد حراً. وبما أن هذا العالم الذى لاحريات فيه، ليس - من وجهة النظر الماركسية - سوى مرحلة انتقالية، لاتمثل التراجيديا - من جهتها - سوى أشكال ومواقف انتقالية، وتعيد إنتاج نواقص المرحلة التاريخية التى شهدت ولادتها، والتى ليست هى سوى التعبير عنها. وبما أن الصراع هو جوهر الحياة نفسه، من الواضح أن ماتكشف لنا التراجيديا عنه، من الطبيعة الإنسانية والبطولة الإنسانية، يبدو لنا ثميناً للغاية. لكن، بمقدار مايصبح الإنسان أكثر قدرة على فهم تلك القوى التى يعتقدونها متكالبة على استلابه وتحطيمه، وتحطيم مشاريعه معه، وبمقدار مايصبح أكثر قدرة على «نزع الطابع الأسطورى» عن الآلهة الخالدة بتحويلها إلى مجرد قوى طبيعية، يتعلم كيف يهيمن عليها ويوجهها، تختفى التراجيديا بوصفها تراجيديا، حتى ولو كانت المواقف التراجيدية دائمة الوجود. ففى زمن كزماننا، يدور فيه صراع دائم بين الكهولة والشباب (بين القديم والجديد) من الواضح أن خيبات الأمل والهزائم والكوارث، أمور لافر منها. لكنها لم تعد ترتدى طابعاً نهائياً، وذلك ابتداءً من اللحظة التى يصبح فيها الوعى الإنسانى قادراً على ولوج أسبابها واستخلاص ماتعطيه إياه من دروس.

ويفسر لنا الفيلسوف أرنست بلوخ، بطريقة أخرى كذلك، الوضع الراهن للتراجيديا. فيقول «إذا كانت قاعدة التأثر التراجيدى لم تعد تقوم على الرأفة والخوف، فإنها لم تعد، كذلك، تقوم على الإعجاب. فالقاعدة الآن تقوم على التحدى والأمل وهو أمر بإمكاننا التيقن منه عبر دراساتنا للشخصيات التراجيدية. فالتحدى والأمل هما

الحالتان العاطفيتان الأساسيتان ضمن إطار علاقة ثورية معينة، وهما عاطفتان لاتستسلمان أمام القدر».

بيد أن مسرح بريخت الملحمى هو كذلك بالنسبة إلى الكثيرين انعكاس لمرحلة انتقالية، مرحلة تعيش حالة تبدل جذرى. لذا سوف يغوص هذا المسرح، وفى أن معاً، فى التراجيديا (الفاجعة) وفى الكوميديا (الملهة) دون أن يكون حقاً لا هذه ولا تلك. وهو سيحتفظ بحالة «الخفة» تلك - لكى تستخدم مصطلحاً مقتبساً من أرنست بلوخ - التى استلهمها من اكتشاف كل ماهو جديد وبناء ومفيد من الناحية الاجتماعية، مهما كلف الأمر. فلدى بريخت، يتطابق «تحدى» بلوخ مع فكرة العقل والفهم، حيث تكون الغاية الهيمنة على الطبيعة والأحداث. أما الأمل الذى يوصف غالباً، بشيء من التهكم.. بـ «اليوتوبية» والذى هو مع هذا واحدة من الصفات الأكثر قيمة التى بإمكان الإنسان أن يحوزها، والعنصر الجوهري لبقائه، وتبريره - أى تبرير الإنسان - فى مواجهة الموت والهزيمة - هذا «الأمل» يصبح لدى بريخت، هو هو وعى التغيير وضرورته.

فإذا ما جوبهنا بتحد يطالب بإيجاد مصطلح أكثر دقة لوصف الدراما البريختية، سيكون من حقنا أن نصنفها ضمن خانة. الكوميديات الجادة». وهى كوميديا، لأن تعدد الإمكانيات التى يتيحها هذا النوع، تعدد لاينتهى، ولأن الكوميديا تتموضع فى حين تكون فيه الحرية فى تناول اليد، ولأن التناقضات المعزوة إلى الكائن البشرى وإلى المجتمع، يمكنها، داخل هذا الإطار، أن تقدم بوضعها غير لائقة ولا عقلانية، وقادرة على أن يكون لها حل. وهى جادة، لأن ثمة هوة واسعة بين الإمكانيات وإنجازها النهائى. وكذلك يمكننا أن نصف كوميديا بريخت الجادة بأنها «إيجابية» لأنها تتأسس على عقلانية نقدية، وعلى العلم والمكتشفات العلمية، وعلى القناعة بأن الإنسان والمجتمع، قابلان للتغيير عن طريق الأدوات الاجتماعية.

كتب بريخت ذات يوم بأنه سيكون ميالا - على الأرجح - للإقرار بأن للرافة والخوف مكانهما فى المسرح، و فقط إذا كنا «بالخوف نعى الربع أمام الكائنات البشرية،

وبالرأفة، الرأفة على الكائنات البشرية، وإذا كان المسرح يحدد لنفسه غاية تقوم فى المساهمة فى إزالة الشروط التى تولد هذا الخوف المتبادل، والتى تتطلب تلك الرأفة المتبادلة. وما هذا إلا لأن قدر الإنسان فى زمننا الحاضر، هو الإنسان نفسه».

ويقينا أنه كان من شأن بريخت أن يتبنى، بدوره الفكرة التى عبر عنها برنارد شو على الشكل التالى:

«أنا لم أعد أريد أن يكون ثمة رأفة فى العالم، وذلك أنى لم أعد أريد أن توجد مواضيع تثير الرأفة، وأنا لا أريد أن يبقى الرعب قائماً، لأننى أرغب فى ألا يظل هناك ما يثير خوف الناس»^(١).

وعلى هذا النحو ولد المسرح البريختى، ناتجاً عن اندماج الديالكتيكية الماركسية بالجمالية الشكلية. غير أن هذا لا يعنى أن هذا المسرح، مهما كان ثورياً، يزعم استقلاليته الكلية إزاء المصادر التقليدية. فبريخت يقر بتلك المصادر، طوعاً، سواء أكانت تلك المصادر نابعة عن بطله الملهم شارلى شابلن، و«أدائه الحركى»، أو متحدرة من المسرحيات التاريخية الإليزابيتية، أو من تيار «ستورم أوندرراغ» أو من أعمال الرومانطيين وما أحدثوه من «قطيعة مع الإيهام المسرحى»، أو من روائى القرن العشرين من أمثال جيمس جويس الذى كان بريخت قد درس عمله «أوليس» بناء على نصيحة من ألفريد دوبلن (الذى كانت روايته «برلين ألكسندر بلاتز» التجربة الأكثر طموحاً فى هذا الاتجاه)، أو أخيراً من كارل فالانتين ومن المسرح الصينى أو اليابانى.

وبما أنه جرت العادة، غالباً، على استخدام تعبير «المسرح الملحمى» لوصف عدد من الأساليب المختلفة عن بعضها البعض، ربما سيكون من المفيد لنا أن ندرس، بالتناقض مع المنهج البريختى، الاستخدام الذى به نتعامل مع هذا النوع، واحد من أتباعه الأكثر موهبة: بول كلوديل. ففى مسرحيته «كريستوف كولومب»

(١) برنارد شو «خطاب أمام الأكاديمية الملكية للفنون الدرامية» ٧ كانون الأول ١٩٢٨

المكتوبة فى العام ١٩٢٧، يسعى كلوديل، كما هو حال بريخت إلى تفكيك الأشكال القديمة للمسرح وللأوبرا، ويستخدم بدوره، لهذه الغاية تقنيات مسرحية جديدة كلياً. وهو فى هذا المجال يذهب إلى أبعد مما ذهب إليه بريخت، ليقترّب، على صعيد التعدد والتركيب، من بسكاتور. فالواقع أن ميل بريخت إلى البساطة - وهو ميل سيصل به إلى عبادة البساطة - لم يكن يسمح له بالقيام بتجارب واسعة.. على مثل سعة تجارب كلودى. وثمة، أيضاً، بين الاثنين فارق آخر هو فارق أيديولوجى هذه المرة: فكانتوليكية كلوديل، التى اعتنقها فى العام ١٨٨٦ وانطبعت بها أعماله، يقابلها فى المسرح البريختى، توجه نحو الماركسية.

إننا لا نعلم ما إذا كان قد أتيح لبريخت أن يشاهد «كريستوف كولومب» كلوديل حين قدمت فى برلين فى العام ١٩٣٠ استناداً إلى موسيقى داريوس ميلو.. لكننا نذكر بأن كلودى كان قد أدخل فى مسرحيته تجديداً هو عبارة عن استخدام الفيلم السينمائى. وكان قد صاغ «استعراضاً» كبيراً مؤلفاً من ٢٨ مشهداً، هو أشبه «بقداس يشارك الجمهور بأدائه». ومشاركة الجمهور اتخذت شكل الغناء الكورالى، الذى يلقي تساؤلات على القارئ المفترض كما على الممثلين، والمسرحية ترسم لنا بشكل طقوسى طريق الصليب التى سار فيها «قديس» - هو كريستوف كولومب - الذى تقدمه له رسولاً للإيمان الحقيقى، وداعية للعبادة. أما موضوعات تلك الأوبرا فهى الشهادة والموت والتجسد. أما اللجوء إلى الأسلوب اللحى فيظهر منذ البداية حيث نرى راوياً يعلن لنا عن طبيعة المسرحية، ويعد ذلك يتدخل الكورس بصلواته. ثم تأتى العروض السينمائية لتضىء لنا رمزية الخليفة، فنرى، على سبيل المثال، حمامة تطير فوق كرة تمثل كوكب الأرض. أما المشاهد المتعاقبة التالية فإنها تتبع مسيرة البطل التى تقدم لنا وجهه، جسمانياً، عن طريق شخصيتين متميزتين عن بعضهما البعض: كريستوف كولومب الأول، وكريستوف كولومب الثانى. وفى النهاية نراه إذ يعود إلى فالادوليد، يواجه مشقة البؤس واليأس. هنا يدعو الراوى والكورس إلى الموت «تعال إلينا. نحن البقاء. ليس لك إلا أن تعبر حدوداً صغيرة. إنه الموت».

ولا فائدة لنا من الذهاب إلى أبعد من هذا. فالواقع أن ثمة شكلين، متناقضين مع بعضهما البعض تمام التناقض، للمسرح الموصوف بأنه «ملحمي» شكل كلوديل وشكل بريخت. وأوجه التشابه بين الشكلين إن هي إلا خارجية، وتكمن فقط في الوسائل التقنية المستخدمة. بل وحتى هنا، ثمة فوارق هائلة.. بيد أن الفوارق الأهم هي الفوارق الأيديولوجية وما ينتج عنها. فدrama كلوديل ومهما كانت مزاياه الأدبية، دراما جمودية (جامدة). صحيح أن مسرحيته مسرحية تعليمية لكنها، كما يكتب جرنغ «تضع لنفسها هدفاً يقوم على تنشيط المتفرج، لينتهي به الأمر إلى الفرق مجدداً، في سلبيته». إن كلوديل يرى بطله وقد تجسد عن طريق الموت، أما بالنسبة إلى بريخت فالتجسد غير ممكن إلا في الحياة وبها.

الفرد والجماعة : المسرحية التعليمية

فى ألمانيا، كانت الأزقة السياسية والاجتماعية تدنو من نقطة الانفجار. وبريخت بوصفه كاتباً ملتزماً كان يبحث عن الوسائل الأكثر فعالية والأكثر ملاءمة التى تمكنه من استخدام مواهبه ومعارفه. وكان الكثيرون غيره، من الكتاب والفنانين الذين كانوا حتى تلك اللحظة قد بقوا بعيدين عن الحلبة السياسية، قد بدأوا بلعب دور فى تلك الحلبة أكثر نشاطاً، كما أخذوا يضمون جهودهم إلى جهود أولئك الذين كانوا راغبين فى إيقاظ الشعب وتعليمه وتنشيطه. وكان ذلك هو حال الملحنين كورت فايل وبول هندميت، والرسام جورج غروس، والهزلى كورت تشولسكى.

وكانت المدارس ونقابات العمال والأحزاب السياسية توفر الأرضيات الأكثر غنى. ومن أجل جماعات كتلك الجماعات كانت توضع المؤلفات الموسيقية التى عرفت باسم «الموسيقى الوظيفية» و «الموسيقى الجماعية». وكان ثمة فنانون آخرون يستخدمون طرقاً أكثر مباشرة للدخول فى احتكاك مباشر مع الشعب. وعلى هذا النحو مثلاً، كان بريخت وهانس إيسلر وهيلينا فايغل وأرنست بوش، يذهبون لإلقاء أغانيهم فى الحانات، بل وحتى فى المطاعم الكبيرة. ويقول إيسلر إنه مامن مكان كان يبدو لهم أكبر أو أصغر أو أكثر أناقة من أن يستقبلهم. فعلى سبيل المثال، كانت القاعة الفلهارمونية القديمة فى بمبورغراشتراس هى التى احتضنت العرض الأول لـ «مسرحية تعليمية» LEHRSTUCK كتبها بريخت واشتغل موسيقاها إيسلر، وعنوانها «القرار» و «لكن»

كما يروى إيسلر «فى مساء اليوم التالى ، كان أرنست بوش يغنى ، فيما أصحابه أنا على البيانو، فى حانة صغيرة تقع بالقرب من ألكسندر بلاتز - وبالحماس نفسه.. كنا نشارك فى نضالات تلك المرحلة السياسية. وعادة ما كان يحدث حادث جلل حتى يبادر بريخت للاتصال بى قائلا: ينبغى أن نفعل شيئاً.. وبسرعة».

ومما لا شك فيه أن المناقشات بين أولئك الفنانين الملتزمين، كانت عنيفة وملينة بالأهواء. ويصف لنا سيرج ترتياكوف، جلسة نقاش عاصف فى غرفة بريخت. كان الجو «مثقلاً بدخان السجارات الأزرق» وكان الحضور جالسين فى حلقة. فى البارات المجاورة كان الشيوعيون والفاشيون يتعاركون، وكان الدم يسيل مدراراً. ويوماً بعد يوم كانت البطالة تزداد. ويتابع ترتياكوف بشيء من التهكم:

«كان الحضور كلهم يساهمون فى النقاش. ومن أولئك المعقدين الأحياء الذين هم المثقفون الألمان - من اقتصاديين ونقاد وخبراء فى العلوم الاجتماعية وصحافيين وفلاسفة - كانت تطلع أحكام جليلة على أحداث اليوم، تعلن برنة حيادية. لا أثر فيها لتصنع ولا لصخب أصوات لا فائدة منها».

فى لحظة من اللحظات يطرح ترتياكوف سؤالاً محرّجاً «أيها الرفيق بريخت، دع هذا المقعد المتواضع الذى تشغله، انهض وقل لنا لماذا كل هؤلاء الناس موجودون هنا، وليس فى خلياتهم الحزبية، أو فى اجتماعات العاطلين عن العمل؟».

كان بريخت يجادل بدوره، وكان هو أيضاً يحبك «شبكة دقيقة من المحاججات المضادة.. بأنفة المعقوف الذى يجعله شبيهاً بفولتير أو برعمسيس. ومن تلك الأزمة، ومن الرغبة فى حلها، ولدت أولى مسرحيات بريخت التعليمية. وهى، إذ كانت تكتب من أجل الممثلين أنفسهم، كما من أجل المتفرجين، كانت تمثل مرحلة بالغة الأهمية، وإن تكن قابلة للنقاش، من مراحل تطوره. ويكتب بريخت «يميز الفلاسفة البرجوازيون بين الإنسان العامل والإنسان المفكر. غير أن أى إنسان له عقل، من شأنه أن يرفض هذا التمييز».

أما دور المسرحية التعليمية فيمكن في تحريض كل أولئك الذين يشاركون فيها، على أن يصبحوا كائنات فاعلة وكائنات مفكرة في آن معاً. والمبدأ الذي تقوم عليه المسرحية هو مبدأ «الممارسة الجماعية للفن» التي تحمل دروساً حول بعض الأفكار الأخلاقية والسياسية، وتغوص أصول المسرحيات التعليمية بعيداً في الزمن، حتى أيام اليسوعيين الذين كانوا يستخدمونها كأدوات للدعاوة الكاثوليكية، أما في زمننا المعاصر، فإن الانطلاقة بدأت مع حركة «دوناوشنغن ويادن بادن للموسيقى الجديدة». أما أهدافها الأساسية فتكمن في:

- إثارة «شعور جماعي بفضل ممارسة النشاطات الجماعية».

- إيقاظ «الحس الجماعي» و «الوعي الجماعي».

- أو كما يقول بريخت : التعليم عبر التعلم LERNEND ZU LEHREN

كان بريخت قد اهتم، منذ زمن، بمسرحيات ال «نو» اليابانية التي كانت صديقه إليزابيث هاوبتمان، تترجمها له انطلاقاً من ترجمات إنجليزية وضعها آرثر والي. وكان مسرح ال «نو» يعجبه لأنه كان يقدم المسرحيات اليابانية التقليدية في حين خال، وفيها يكون أداء الممثل مؤسلاً، ووجهه مقنعاً أو خالياً من أي تعبير. أما عناصر الديكور فكانت قليلة العدد، ولها دائماً دلالة مباشرة.. هذا بينما يكون الموسيقيون (وهم قليلو العدد) والكورس مرتبين فوق الخشبة. وكان صوت الممثل يتبع منحنى.. شاعرياً.. هو بين اللغة المحكية واللغة المغناة، كان الصوت يشتغل مثل آلة موسيقية..

وفي شكلها الأكثر بساطة، كانت مسرحية «النو» تتألف من رقصة يسبقها حوار يفسر دلالتها، أو يعرض الموقف الذي تتحدث منه. وفي بعض الأحيان كان ممثل «النو» يتوجه بحديثه مباشرة إلى الجمهور، ويقاطعه الكورس.. أما كل حركة المسرحية فتجرى على شكل طقوس، وذلك ضمن نوايا تعليمية محددة.

إن بإمكاننا أن ندرك بسهولة، السبب الذي جعل لذلك النوع من الدراما تأثيراً قوياً على بريخت. بل وبإمكاننا - تقريباً - أن نصل إلى حد القول بأن مسرحيات

بريخت التعليمية إن هي إلا درامات من نوع «النو» نقلت من القرن الرابع عشر إلى قرننا هذا، وفيها حلت الديالكتيكية الماركسية محل الأيديولوجيا البوذية.

وذلك لأن العالم الذى تتموضع فيه مسرحية تعليمية ما، هو عالم العلم الحديث وأساسها الأخلاقى هو الاقتناع بأن «العمل» هو أفضل من «الإحساس» أما هدفها فهو «التعليم» لا «الترفية».

إن تطور المسرحية التعليمية على يدى بريخت، هو تطور أعماله الأخرى. أما خطها السياسى والاجتماعى فصار مع مجرى السنين أكثر تحديداً لينتهى به الأمر إلى الخط الشيوعى الصريح.

كان اجتياز تشارلز ليندبرغ وحيداً وعلى طائرته، للمحيط الأطلسى فى العام ١٩٢٧، قد كهرب العالم كله، وبالنسبة إلى بريخت كان الأمر عبارة عن كشف لما يقدر الإنسان أن يفعله فى الطبيعة، وعلى هذا النحو كانت أولى مسرحياته التعليمية وكتبت بين ١٩٢٨ - ١٩٢٩، مكرسة للطيار الأميركي. فى الأصل كان عنوانها «طيران ليندبرغ»، لكن بعد ذلك، وإثر استحواذ اليمين على ماثرة ليندبرغ، جعل بريخت لمسرحيته اسماً آخر هو «الطيران فوق المحيط». وفى هذه المرة عرفت الشخصية الرئيسية باسم «الطيار».. لكن روح المسرحية لم تتغير، وذلك لأنها ظلت تمجد الموضوع الذى كان أحد مواضيع بريخت المفضلة - غزو الطبيعة وتحويلها، بما ينتج عن هذا الأمر بالنسبة إلى مستقبل الإنسان. وفى البداية كانت المسرحية، عملاً إذاعياً موجهاً للتلامذة. أما نسختها التى قدمت فى بادن بادن فكتب موسيقاها كورت فايل وبول هندميت، وفى المسرحية فرقة موسيقية إذاعية ومغن، «مستمع» أحياناً يغنى، وأحياناً يؤدى نور لندبرغ «دون أن يتماهى مع النص.. ويتوقف عند نهاية كل بيت من الشعر» كما يقول بريخت محدداً. وفى الخلفية تظهر، بأحرف كبيرة، النظرية التى ستتم البرهنة عليها. «إن غاية هذا التمرين خدمة الامتثال، الذى هو أساس الحرية».

ونشرت تلك المسرحية التعليمية فى العدد الأول من سلسلة منشورات كان بريخت يطلق عليها اسم «محاولات».

إن الموضوعات التي عبر عنها في تلك المسرحية وكانت لاتزال مسرحيته مترددة، إذ لم يكن بريخت قد عثر بعد على طريقه، هي هي الموضوعات التي سيعود بريخت ويطورها بمزيد من العمق والقوة في «غاليلى» أى في تلك المسرحية التي يمكن لـ «الطيران فوق المحيط» أن تكون مقدمة تمهيدية لها. والمقطع المعنون «إيديولوجيا» في المسرحية، يعلن عن موضوعاتها المركزية بكل فخر:

«كثيرون يقولون: العالم عجوز/ أما أنا فقد عرفت دائماً أننا نعيش عصرًا جديدًا/ أقول لكم: إن هذه المنازل التي منذ عشرين عاماً تطلع من الأرض ككتل من الفولاذ، لم تطلع من تلقائها/ كثير من الناس يأتون كل عام ليقيموا في المدينة عامرين بالانتظار/ والقارات تجلجل فيها ضحكة عظيمة/ وذلك لأن ثمة ضجة تنتشر قائلة: إن المحيط الفسيح الذي كان يخيف/ ليس سوى مستنقع من الماء».

إن بساطة النص والموسيقى، التي تصل أحياناً - وعن قصد - إلى حد السذاجة، تأتي لتخلق انطباعاً استثنائياً بالقوة البدائية؛ ففي البداية يأمر الراديو كل الموجودين، وباسم الجماعة، بالقيام - مرة أخرى - بأول طيران منفرد فوق المحيط الأطلسي، ثم يطلب من الطيار أن يعود إلى متن مركبته، لأن أوروبا كلها تنتظره. يجب الطيار ببساطة.. أنا أصعد إلى الطائرة. ولكل من المقاطع السبعة عشر التي تتألف منها المسرحية عنوان خاص بها على سبيل المثال «نداء موجه إلى الجميع» أو «الصحف الأميركية تثني على جرأة الطيار». ويقول لندبرغ (الطيار) :

«اسمى تشارلز لندبرغ/ عمرى خمسة وعشرون سنة/ كان جدى سويدياً/ أطيّر بمفردى/ وبدلاً من رفيق لى فى الطيران، أحمل معى الوقود/ وأطيّر دون مذيع».

وخلال الطيران يتأكد الطابع الشاعرى للمسرحية ويزداد حدة، وثمة شخصيات كثيرة أخرى تتولى الكلام بواسطة الراديو: مدينة نيويورك، سفينة «إمبرس أوف سكوتلاند» التي تمخر عباب المحيط، الضباب، عاصفة الجليد، النعاس، الماء، وأميركا.

ويصارع لندبرغ خلال طيرانه ضد القوى الطبيعية. ويقول «أنا لست وحدي» وذلك لأن سبعة رجال كانوا قد ساعدوه على بناء «روح القديس لويس» في سان دييغو (ومن هنا استخدام صيغة الجمع في العنوان). ويقول لندبرغ «نحن ثمانية في الأعلى». ويناضل ضد الثلج والجليد والنعاس، لكنه يؤكد «أنا لست تعباً».

أما المقطع المعنون «أيدولوجيا» والذي أوردنا مقطعاً منه أعلاه، فإنه يركز على طبيعة المهمة التي يقوم بها الطيار «معركة ضد التخلف، جهد دائب في سبيل إعادة تكوين الكوكب، تماماً كما هو حال الاقتصاد الديالكتيكي الذي بفضلها سينقلب العالم رأساً على عقب».

ويقول الطيار محدداً، الحقيقة أن غاية هذا الطيران هي إلغاء «الماء» وإزالة كل إله، مهما كان شأنه وكيفما بدا «فأنا حين أطير، أكون ملحدًا.. بالفعل». وذلك لأن الإله، كما يقول لندبرغ، يولد من الجهل ومن الفوضى الاجتماعية، وهو لا يوجد إلا حينما يوجد الاستغلال. غير أن «مجهراً أكثر قوة سيكون قاتلاً بالنسبة إليه. أما تصحيح أوضاع المدن، وتحسين الآلات، وإزالة البؤس.. فإنها جميعاً ستدفعه إلى الاختفاء».

وتنتهي المسرحية بـ «تقرير حول الذي لا يمكن الوصول إليه». فخلال ألف عام، لم يحدث سوى أن هبطت الأشياء من أعلى إلى أسفل، ولا شيء من أسفل إلى أعلى، إذا استثنينا العصافير. لكن، عند نهاية الألف الثاني بعد المسيح «ارتفعت إلى السماء أليتنا الفولاذية البسيطة. برهنت على الممكن، دون أن تجعلنا ننسى ما لا يمكن الوصول إليه».

إن هناك شيئاً من السذاجة (المؤثرة على أى حال) في تلك الاحتجاجات الحادية الصاخبة، التي تقلل إلى حد ما من رونق الأناشيد التي تمجد سيطرة الإنسان على الطبيعة، والتحويلات الاجتماعية التي تجعلها تلك السيطرة ممكنة، ولا يقل عنها مفاجأة الاعتراف القائم بطبيعة ذلك الشيء الذي «لا يمكن الوصول إليه» وهو اعتراف يتعارض مع التوجه العام للمسرحية، هذا إذا أغفلنا وجهة النظر الديالكتيكية الماركسية

التي من المفروض بالمسرحية أن تنطلق منها، ولو جزئياً. على أى حال من الواضح هنا أننا لانزال نتحدث عن بريخت العامين ١٩٢٨ - ١٩٢٩

فى تلك الآونة كان بريخت مأخوذاً بفكرة غزو الفضاء. فالحال أن المسرحية التالية وعنوانها «مسرحية بادن - بادن التعليمية حول أهمية أن يكون الإنسان موافقاً»، وهى مسرحية قدمت فى بادن - بادن يوم ٨٢ تموز ١٩٢٩ استناداً إلى موسيقى وضعها بول هندميث، تتناول الموضوع نفسه الذى تناولته المسرحية السابقة عليها، لكن انطلاقاً من أرضية بالغة الاختلاف ومفاجئة على أكثر من صعيد. فالمسرحية الجديدة تطرح إشكالية بالغة الإحراج. ففى المسرحية ثمة أربعة طيارين - قائد الطائرة وثلاثة ميكانيكيين - سقطوا فيما كانوا يحاولون عبور الأطلسى، وباتوا بحاجة إلى من ينجدهم إذ أحاط بهم خطر الموت. إنهم يطلبون شيئاً من الماء، فهل سينجدون: نعم أو لا؟ هذا مايتساءل حوله الكورس الذى انقسم قسمين: قسم يضم «العلماء» وقسم يضم «الجمهور». ويقوم نقاش محوره: هل الإنسان عون للإنسان؟ وهنا يقوم رئيس الكورس المنتظم، بتعداد النجاحات العلمية التى بإمكان هذا العصر أن يزهو بها: «الآلة البخارية التى صنعها «واحد منا» علم الفلك، الطب، التاريخ الطبيعى، واقع أن «واحداً منا» قد طار فوق المحيط واكتشف قارة جديدة». لكن لدى ذكر كل واحد من هذه الإنجازات، يقول كورس الحكماء «ومع هذا لم يصبح ثمن الخبز أرخص»، أو (لقد زاد البؤس فى مدننا، ومنذ زمن بعيد، لم يعد أحد يعرف ماهو الإنسان». وفوق الشاشة تمر صور المجازر، أما الاستنتاج فهو التالى «لا.. ليس الإنسان عوناً للإنسان». عندئذ يتخذ النقاش منعطفاً غريباً يقول الجمهور بأن العنف هو المهيمن على العالم، وأن الإنسان يلجأ إلى العنف سواء من أجل رفض العون أو من أجل الحصول عليه. «إذن، بدلا من طلب العون.. الغوا العنف» أئ: غيروا العالم! أما الكورس فإنه ينصح الرجال المهزومين بقبول الموت.. وبقبول اختفاء شخصيتهم. غير أن القائد، وهو طيار مشهور، يرفض الخضوع لذلك الحكم، إنه ذو نزعة فردية يسعى إلى المجد، يرفض الخضوع لذلك الحكم، ويعتقد أنه حتى ولو كان قد حصل على مايكفى من المجد فإنه يجب أن يحصل على المزيد، وهو يطير من أجل لذة الطيران.

يقول «أنا لن أموت أبداً». ومع هذا يجب أن يهلك هذا الطيار: فهو لم تعد له أية وظيفة اجتماعية. وهو لا ينتمى إلى جماعة أولئك الذين يفهمون طبيعة العالم.

عندئذ يوجه الكورس خطابه إلى الطيارين الثلاثة الآخرين الذين قبلوا الحكم. فلأنهم «متفقدون مع مجرى الأمور» لا ينبغي لهم أن يعودوا إلى العدم، بل أن يرفعوا رأسهم. «موتوا موتكم كما صنعتكم عملكم». «أعيدوا بناء طائرتكم، لكي تطيروا من أجلنا.. إننا ندعوكم للسير معنا، ولتغيير العالم معنا» وإلى إزالة فوضى «طبقات البشر» والاستغلال والجهل.

وعلى الطيارين، قبل أن يعطوا موافقتهم أن يستعدوا لكي يكونوا «لاشى»، وذلك قصد أن يصبحوا شيئاً ما، يتوجب عليهم أن يلتقوا «بأصغر أبعادهم» معترفين أولاً بعدمهم الفردي، ومقررين بأن أحداً لا يموت، حين يموتون. ويتابع الكورس، إن هذا العالم، هذه الحقيقة التي حسنها، ينبغي عليهم أن يحسنوها أكثر وأكثر، أما هذا الإنسان، هذا العالم الذي غيروه، فيتوجب عليهم أن يغيروه أكثر وأكثر، بتغيير نواتهم.

إن «أهمية أن يكون المرء موافقاً» تغوص أبعد من «ظيران لندبرغ» وذلك بصدد مسألة أخرى، بالغة الدلالة، فالطيارون، في ترديدهم، عبر الكورس البدئي، مقاطع من «تقرير حول الذى لا يمكن الوصول إليه» يصححون التقرير على النحو التالي:

«عند نهاية الألف الثانى بعد المسيح/ ارتفعت إلى الفضاء ألتنا الفولاذية البسيطة مظهرة مايمكن فعله/ دون أن تتركنا ننسى مالم يتم الوصول إليه بعد».

وبالها من مسافة طويلة قطعت منذ فردانية «بعل» العدمية، فهناك كان لخمود الشخصية سمة إيجابية (إذ كان يسمح بإنجاز وحدة ما مع الطبيعة) وسمة سلبية (باعتبارها مرحلة فى الصراع مع الفردانية البرجوازية)، وفى غالى غاى

كان خمود الشخصية أداة للبقاء، أما الآن فإن هذا الخمود ليس سوى مقدمة لبعث اجتماعي، إيجابي.

فإذا شئنا أن نورد هنا استعارة ما، سنقول إن الأمر كما لو كان بريخت، وقد قرر أن يختط لنفسه طريقاً في الأدغال باستخدام الساطور، ويقطع الأغصان يميناً ويساراً وسط أكمة العدمية الفردية، كان في الوقت نفسه يخطط كل النبات الطفيلي. والواقع أن ذلك العناد الذي كان يبذله في سبيل اقتلاع الشخصية الفردية. الأنا، كان مثار إعجاب عدد من خصومه القدامى الذين رأوا في تلك المحاولة شيئاً شبيهاً بالمثل الأعلى المسيحي القائم على «نكران الذات» و«محاسبة الضمير» و«التوافق» الديني. وبسبب هذا، استقبلوا المسرحية استقبالاً حسناً، واستندوا لدعم أطروحتهم، إلى لغة النص البريختي التي كادت تكون لغة طقوسية «إذا كان الفيلسوف قد اجتاز الدوامة، فلأنه كان يعرف الدوامة، وكان على اتفاق معها. إذن، إذا كنتم راغبين في تجاوز الموت، ينبغي عليكم أن تعرفوه وأن تكونوا على اتفاق معه».

أما ما يبدو أنه قد فات أولئك النقاد، فهو أن الوصول إلى الاتفاق لم يكن، بالنسبة إلى بريخت، مجرد الانحناء السلبي أمام ماهو قائم، بل التفاهم، عن طريق التفهم، مع الناس والأشياء والأفكار.

على أي حال، من المؤكد هنا أن المؤلف مسئول عن سوء الفهم ذاك؛ فالمشكلة في المسرحية، صيغت بكثير من البرودة الحادة، والسؤال طرح بصيغة كان من تجريديتها أنها أدت إلى الخلط. ففردية مطلقة هي التي تتلقى الأمر هنا بالاندماج في جماعة مطلقة كذلك. أما ما ينبغي معرفته، بالطبع، فهو إلى أي حد كان بريخت حذراً إزاء الإحسان البرجوازي، وأخلاقياته المتخلفة «جابهوا قسوة العالم بقسوة أكبر وأكبر. تخلوا عن الوضع الذي يجعل العون ضرورياً، وإذ تفعلون هذا، تخلوا عن المطالبة بالعون».

إن ما يقدمه لنا بريخت الآن هو عبارة عن أمثلة. فهو يقول إن الشخصية، في عالمنا، هي شيء غير ذي نفع، ولم يعد له من معنى، وتعلم هذا الأمر مسألة جوهريّة.

لكن هل يتوجب دفع البرهان حتى اللحظة التي يتم عندها رفض تقديم العون الأكثر بداهة، لرجل يحتاجه، حتى ولو كان فردانياً؟ قلة هم أولئك الذين، سواء أكانوا ماركسيين أم لا، يقبلون طوعاً، باستنتاج على مثل هذه الصرامة.

وكما لو أن الأنشودة لم تكن في ذاتها تحريضاً كافياً أدخل بريخت في المسرحية مقطّعاً هزلياً ومقابريراً في أن معاً. في ذلك المقطع يطلع ثلاثة مهرجين، من بينهم السيد شميدت العملاق الذي يرضى بأن يقطع له رفيقاه أطرافه الأربعة على التوالي، لكي يبرهن على «كيف أن الإنسان عون للإنسان». ومن الطبيعي القول إن ذلك المقطع بدا فضيحة لم تنفع صور المجازر في التخفيف من حدتها، ويروى أن جرهارت هاوبتمان ترك الصالة غاضباً، وأن أحد النقاد أصيب بالإغماء. وأثر ذلك حدث انشقاق بين هندميت وبريخت، إذ رغب كل منهما في أن يدخل في المسرحية تغييرات رفضها الآخر.. حتى انتهى الأمر بالتوقف عن تقديم المسرحية. وبعد ذلك بيضع سنوات روى بريخت، خلال تقديم «أهمية أن تكون موافقاً» كان الملحن والمؤلف هناك في متناول النظر على الخشبة، وكانا يتدخلان باستمرار، دل المؤلف المهرج على المكان الذي ينبغي عليه أن يقف فيه لكي يؤدي دوره، وبما أن الجمهور كان يحتج صاخباً ضد عرض الفيلم الذي تظهر فيه الجثث، طلب المؤلف من المؤدى أن يعلن في النهاية بـ «أنا سنعرض مرة أخرى مشاهد الموت التي استقبلت بكل هذا العداء» وعلى هذا عرض الفيلم مرة ومرة».

إذن كان بريخت قد بلغ درجة كان فيها بندول الفردية قد قطع كل المسافة التي عليه أن يقطعها.. لكنه مع هذا لم يكن قد انتهى، بعد، من تلك المسألة؛ فمفهوم الموافقة - أي القرار الطوعي والعقلاني الذي يقبل المرء به أن يفقد شخصيته - كان لا يزال يشكل حاجساً بالنسبة إليه، فاكشف بين مسرحيات «النو» التي اقتبسها أرثر والي، مسرحية تتلاءم مع ميله، وتصور تلك الموضوع، هي مسرحية «تانيكو» التي كان مؤلفها زنشيكيو ينتمي إلى المدرسة التي أسسها معلم مسرح «النو» ومنظره الكبير سيامي موتوكيو ١٢٦٢ - ١٤٤٤. وكمثل حال بريخت كان سيامي منهمكاً في تكيف

الموضوعات التقليدية مع احتياجات عصره. كما أن وجهات نظرهما حول المسرح كانت تحتوى على أوجه تشابه أخرى.

ترجمت إليزابيث هاوبتمان لبريخت النص الإنجليزي لمسرحية «تانيكو» وهي تتحدث عن بروفيسور يعلن عن نيته القيام بحج طقوسى إلى أعلى أحد الجبال، فيتوسل إليه تلميذه الذى كان أبوه قد مات وأمه مريضة، أن يصحبه لكي يصل فى سبيل شفاء الأم. عملية التسلق صعبة وبالأغة الخطورة.. لكن الفتى يصصر على القيام بها رغم كل توسلات أمه، وبعد ذلك تتبدى الرحلة بالغة الإيلام بالنسبة إليه، ولا يعود قادراً على التقدم. ولذلك وتبعاً «للتقاليد العريقة» صار من الواجب رميه فى الوادى. فيقبل مصيره قبولاً رواقياً (نسبة إلى مذهب الرواقية الإغريقى - المترجم): «عند ذاك شكى الحجيح/ مجرى العالم الحزين/ وشرائعه العلقمية/ ورموا الفتى إلى الأسفل/ قدماه ربطتا إلى بعضهما البعض/ وفى عمق الهاوية رموه وعيناه مغفلتان/ لم تعد أى عين أكثر ذنباً من جارتها/ ورموا فوقه أكوام التراب/ والحجارة المسطحة».

فى المسرحية اليابانية، تتبدى الصلوات فعالة لحسن الطالع، إذ تظهر روح مفاجئة ترفع بين ذراعيها الفتى المبعوث حياً.

أما مسرحية بريخت التى تجاوب هذه المسرحية «النو» فهى مسرحية «ذلك الذى يقول نعم» التى قدمت للمرة الأولى فى ٢٣ حزيران ١٩٣٠، فى «المعهد المركزى» فى برلين، ووضع موسيقاها كورت فايل. ولقد مثلت المسرحية من قبل عدد من الطلاب، بينما أدت الموسيقى فرقة من الهواة.

فى النسخة البريختية، تكون رحلة البروفيسور هادفة لطلب العون من كبار النطاسيين الذين يقطنون وراء الجبال. إذ يكون أحد الأمراض المعدية قد استشرى فى المدينة، أما الفتى فإنه ينضم إلى الرحلة فى سبيل الإتيان بأدوية لأمه المريضة. خلال الرحلة يقع منهكاً، بحيث إنه يقع تحت رحمة «التقاليد العريقة» التى تفرض أن يسأل عما إذا كان يرضى بأن يتركه الآخرون. يرضى. ويقول «لا ينبغي أن تعودوا على أعقابكم بسببى، إننى قابل بأن أترك.. لكنى أخاف أن أظل وحيداً حتى الموت،

فأرجوكم ارموني في الوادي» وهو مايفعلونه، إذ ينتصب ثلاثة طلاب أمامه، والفتى (الذي لم يعد الجمهور يراه) يصرخ «كنت أعلم تمام العلم أن هذه الرحلة ستكلفني حياتي/ خذوا إبريقي/ وأحضروا الترياق/ واحملوه إلى أمي/ لدى عودتكم».

عند ذاك يرمى به الطلاب في الوادي، وهم ينوحون على مجرى العالم الحزين وعلى شرائعه الظالمة.

وهذه المرة أيضاً، أثارت المسرحية نقاشات حادة، وبما أن محتواها لم يكن محتوى سياسياً بشكل علني، أبدى النقاد البرجوازيون والدينيون والعلمانيون تأييدهم لها: فبالنسبة إلى فالتر ديركس، مثلاً، كانت التوضيح بالفتى تعني أن هذا العالم يخص الله الذي ينبغي أن تسمع كلمته وأن «يطاع بكل حرية». أما كارل تيم الذي كان قد هاجم «مواعظ بيتية» واصفاً إياها بـ «الصلاة الشيطانية» فقد صرح بإعجاب تبجيلي «نحن لم يسبق لنا أبداً أن عرفنا شخصاً عرف كيف يعظ (بلهجة تطبعها اللهجة المباشرة لهذا الملحد) بالاستسلام والقبول وتوضيح المرة بحياته من أجل البشرية المتألدة، وليس في سبيل المجد أو البطولة، وإنما تبعاً لسيرورة بالغة البساطة أنيطت بنا».

على العكس من هذا، أبدى أولئك الذين كان بالوسع اعتبارهم أكثر قرباً من بريخت، حماساً متضائلاً للمسرحية: ففرائك فارشاور عنوان المقال الذي نشره في «داي فلتبوهنه»: «لا.. لذاك الذي يقول نعم». ففي هذه المسرحية، التي كتبت مع هذا بفن كبير، نجد «كل العناصر السيئة للفكر الرجعي القائم على أساس السلطة الحمقاء» مجتمعة، ويضيف فارشاور أن هذه المسرحية «تذكرنا بأولئك الذين كانوا يقولون نعم خلال الحرب».

بيد أن النقاد الأكثر حدة والأكثر تبصراً، كانوا بين طلاب «مدرسة كارل ماركس» في برلين - نيوكولن. فقد طرح أولئك الطلاب أسئلة موفقة: ترى ألم يكن على رفاق الفتى أن ينقذوه بأن يربطوا له حبالاً حول جذعه؟ وهل كان القرار ضرورياً حقاً؟ ولماذا لم يعد الفريق على أعقابهم حاملين معه المريض؟ والخير الذي كان متوقعاً من الرحلة، هل تراه كان معادلاً للتوضيح الكبرى التي قام بها الفتى؟

وبريخت، الذى كان على الدوام متفتح الذهن إزاء الانتقادات المبررة، فقد أعاد كتابة المسرحية، بحيث إن «ذاك الذى يقول نعم» صار «ذاك الذى يقول لا». وبحيث إن الخاتمة تبدلت كلياً، فالفتى لم يعد موافقاً على «التقاليد العريقة». لماذا؟ يسأله الآخرون. أو لم يتعهد، ياترى، ساعة الانطلاق، بأن يقوم بكل ماسيتبدى ضرورياً؟ يقول الفتى:

«كان جوابى سيئاً، لكن سؤالكم أكثر منه سوءاً. إن من يقوم بالخطوة الأولى، ليس مجبراً، وبالضرورة، على القيام بالثانية، كذلك يمكن للمرء أن يعترف بأن الخطوة الأولى كانت مخطئة.. وفيما يتعلق بالتقاليد العريقة أنا لست أرى فيها أدنى حس سليم. إن ما أنا بحاجة إليه إن هو إلا تقاليد عريقة جديدة سوف نعمل، فوراً، على توطيدها: تقاليد تقوم فى التفكير من جديد أمام كل موقف جديد».

فيقتنع الآخرون، ويعلن الكورس:

«على هذا النحو يحمل الرفاق الصديق/ ويؤسسون تقاليد جديدة/ وشريعة جديدة/ ويعودون بالفتى/ جنباً إلى جنب متلاصقين كانوا يسيرون/ فى مواجهة الاحتقار/ وفى مواجهة التهكم، مغمضين العيون/ فما من واحد منهم هو أكثر جنباً من جاره».

حتى الآن.. كل شيء على مايرام، لكن بريخت، فى الواقع، لم يفعل أكثر من أنه تجنب الصعوبة. وذلك لأن الغاية الأصلية من الرحلة، كانت تقوم فى سحق المرض المعدى، أى فى أمر له منفعة عامة، حلت محلها هنا غاية أخرى هى أقل أهمية والحاحاً؛ فالأمر هنا عبارة عن رحلة «استكشافية». إذن فاللمسة الأخلاقية للمسرحية الجديدة، مست بصورة جديدة.

كان بريخت يصر على أن تمثل «ذاك الذى يقول نعم» و «ذاك الذى يقول لا» مع بعضهما البعض. أما الفيلسوف أرنت بلوخ، فإنه فى معرض تعليقه على هذا الجواب الديالكتيلى المزدوج على الإشكالية المطروحة، يذكرنا بأمثلة أخرى

ذات خاتومات متناقضة «ستيلا» جوته، التي تنتهي نسخة منها نهاية فجائية، فيما تنتهي النسخة الأخرى بالتسوية، وكذلك حال «تاسو» و«أور-تاسو» لجوته أيضاً. فى هذه الأثناء علينا أن نكتفى بالحل الذى يقدمه لنا بريخت؛ فكما يقول جون ويليت، إذا لم يكن هذا الحل بطولياً، فإنه على الأقل يتمتع بفضيلة كونه حلاً إنسانياً وسعيداً.

لدى تفحصنا لتلك المسرحيات التعليمية، سيراودنا انطباع بأننا نشاهد عملاً معقداً وشفافاً يحاول التجريبي بريخت، عبره أن يحل العضلات التي تشغل منه البال. وفيها يدرس ردود الفعل التي تولدها المشكلات المسرحية النظرية والعملية، وكذلك العضلات الأخلاقية والاجتماعية فى زمنه، وأخيراً مشكلاته الشخصية التي لاتقل عمقاً، وكما هو حال كل ماله علاقة ببريخت، نلاحظ أن العبور من العدمية إلى الماركسية يتخذ الشكل الملموس، لكن الصعب، لتجربة علمية. فهو، لكى يعثر لنفسه على موقع مناسب، كان عليه أن يدفع الديالكتيك حتى حدوده القصوى، ولعل هذا هو السبب الذى جعل السينمائى السوفييتى الكبير سيرغى أيزنشتاين، يرى فيه «أستاذاً عنيذاً يحاول أن يخرق جدار الوعى الصخرى، الذى لم يتمكن من إلهابه بالعواطف، بواسطة آلة حفر سياسية».

لم يكن بريخت قد فهم بعد أن المهم ليس زوال الأنا، بل زوال نوع معين من الأنا، وبأن الحل النهائى يكمن فى إثراء الأنا وتطويرها حتى اللحظة التي ندرك فيها ضرورة إقامة «علاقات بناءة» مع كل «أنا» أخرى.

غير أن المسرحية التعليمية التالية، كانت هى التي أثارت أكثر النقاشات حدة وقوة (والأكثر هدوءاً أيضاً، بشكل متناقض) وهى نقاشات شارك فيها اليمين والوسط واليسار على السواء، وربما تكون «القرار» من بين كل مسرحيات بريخت، المسرحية الأكثر حدة، والأكثر مباشرة، والأكثر قابلية للنقاش كذلك. ففى تلك المسرحية عولجت مشكلة الفرد فى علاقته بمتطلبات الجماعة، عولجت للمرة الأخيرة بشكل بالغ التجريد.

هنا أيضاً تتخذ المسرحية شكل أوراتوريو وثنى. وأحداثها تدور فى الصين، حيث نرى كورس القضاة، الذى يشكل نوعاً من «الضمير الشيعوى»، يثنى على أربعة محرضين عابوا من موكن، حيث كانوا قد أُنجزوا مهمتهم بنجاح، غير أن المحرضين يعلنون عن موت رفيق لهم، كان صديقاً مخلصاً، مليئاً بالنوايا الطيبة اضطروا لإعدامه لكى لايعرضوا الحركة كلها للخطر. وهامم الآن يطالبون بأن يحاكموا.. فيطلب منهم الكورس أن يمثلوا فصول مهمتهم قبل إصدار الحكم.

تتم رواية هذه الحكاية فى ثمانى لوحات: ثلاثة عمال من أعضاء الحزب يتركون موسكو متجهين إلى موكن. عند الحدود ينضم إليهم رفيق رابع يعرف المنطقة معرفة جيدة وبإمكانه أن يخدمهم بوصفه دليلاً، وقبل الرحيل يعمد الرجال الأربعة إلى محو شخصياتهم، وهى تضحية يرمز إليها بارتداء قناع. الشاب الذى انضم إليهم يافع ملئاً بالعاطفة، ولجوج.. وهو، مراراً وتكراراً، فى الوقت الذى يؤدي فيه عمله الدعائى لايتورع عن التعبير عن مشاعر شخصيته؛ فالبؤس الذى يراه من حوله يثير عاطفته، يؤس الحمالين الذين يجرون، وأقدامهم عارية فى الوحل، المراكب المحملة بالأرز. فيحاول أن يساعدهم بوضع حجارة تحت أقدامهم لكى يحول بينهم وبين الانزلاق. وفى لحظة من اللحظات نراه يوزع المنشورات علناً، فيفاجأ برجل شرطة يتمكن على هذا من إنشاء السلطات بوجود المحرضين. وفى لحظة أخرى، ويفعل ثورة غضب مبررة، بالتاكيد، لكنها خالية من أى حس سياسى، يحرم الشاب الحزب من تعاون حليف مؤقت، هو رجل رأسمالى كان يريد مساعدة أهل البلد بتسليحهم ضد السلطة الإمبريالية الأجنبية. وأخيراً، يعمد الشاب إلى محاصرة المهمة كلها بالخطر حين يشجع انتفاضة غير ناضجة، ثم لفرط غضبه ينتزع عن وجهه قناعه ويكشف للعدو عن هويته. وبهذا يكون قد أجبر رفاقه على اتخاذ قرار بالغ الإيلام، ومع اقتراب العدو يكون عليه أن يختفى دون أن يترك أى أثر، لكى يتم إنقاذ المهمة. وإذا يستشار، نراه «يقبل» بالموت.. فينفذ رفاقه فيه حكم الإعدام ويرمونه فى حفرة مليئة بالكس.

فى كل مرة كان الشاب يترك لمشاعره الشخصية فرصة التغلب على عقله، أما ردود فعله إزاء الواقع المؤقت، فإنها تجعله ينسى الأهداف النهائية للمهمة التى ينبغى عليه، وعلى رفاقه، أن ينجزوها معاً. وكان الكورس قد حذر المحرضين من أنهم، لكى ينجزوا مهمتهم بشكل جيد، قد يضطرون للخضوع لكل صنوف المذلة، بل وقد يكون عليهم أن يقوموا بأعمال «سافلة» فى سبيل إزالة كل سفالة. (ترى كم مرة عاد بريخت، تكراراً، إلى هذه الفكرة الكئيبة: فكرة أن على المرء أن يلجأ إلى القوة لكى يقهر القوة، وإلى القسوة للقضاء على القسوة).

«من أنت؟/ غص فى الوحل/ عائق الجزار.. لكن/ غير العالم: إنه بحاجة إلى تغيير».

كان الرفيق الشاب قد أصغى: بنفاد صبر إلى الحمالين وهم يغنون لكى ينسوا «أن عملهم هو الجحيم بعينه»، كما كان قد استاء إزاء الأغنية التى عبرها يعرض التاجر بواقعية لثيمة «ماهى الصفقة» وكذلك ماهو الإنسان:

«ماهو الإنسان حقاً؟/ الإنسان: هل ترانى أعرف ماهو؟/ هل هناك أحد يعرف حقاً؟/ الإنسان: أنا لا أعرف ماهو/ لا أعرف سوى ثمنه».

إذن فإن الرفيق الشاب، فى وصوله إلى الحد الأقصى من الغضب والاشمئزاز، ينتهى بطرح سؤال على «كلاسيكى الشيوعية»:

«إذن أفلا يرى الكلاسيكيون أن من الواجب مساعدة البؤساء فوراً، وبدون أى تأخير، وبدون قيد أو شرط؟.. فى هذه الحالة لا يكون الكلاسيكيون سوى قذارة.. فأمرزهم!».

وهو أمر يفعله صارخاً «إنتى نادى على كل ماكنت حتى البارحة أعتقد حقيقياً، أنا لم أعد على اتفاق مع أى منكم؛ فأتأنا أتحرك الآن باسم الإنسان». ثم ينزع عن وجهه القناع.

بالنسبة إلى الآخرين، ليس ثمة مخرج ممكن. يترددون يفكرون بإمكانات أخرى، لكن دون جدوى؛ فهم يقولون: «إن القتل يربعنا/ ومع هذا نقتل، ليس الآخرين فقط، بل جماعتنا إن اقتضى الأمر/ وذلك لأن العنف وحده قادر على تغيير هذا العالم القاتل، وكل من يعيش يعرف هذا./ حتى الآن ليس مسموحاً لنا بعد ألا نقتل، هذا ماكننا نقوله/ ووحدها رغبتنا الثابتة فى تغيير العالم كانت تبرر القرار الذى اتخذناه».

ويحكم الكورس بأن الرفاق تصرفوا تصرفاً جيداً. ويقول بأن النصير الشاب «قد حكم عليه الواقع.. ولم تكونوا أنتم من حكم عليه». وذلك لأن الأمر يقتضى أموراً كثيرة من أجل تغيير العالم «الغضب والمثابرة، العلم والاستياء، المبادرة السريعة، التفكير الطويل، الصبر البارز والدأب اللامتهى، تفهم الحالة الخاصة، وتفهم المجموع». ف«وحدها دروس الواقع بإمكانها أن تعلمنا كيف نغير الواقع».

تحمل موسيقى هذه المسرحية توقيع هانس إيسلر، الذى كان يتعاون للمرة الأولى مع بريخت على عمل له مثل هذه الأهمية. وقدم الأوراتوريو للمرة الأولى فى مهرجان برلين للموسيقى فى العام ١٩٣٠. وكان هندميت وهانريش بوركارد وجرهارد شوينمان هم منظمو المهرجان، أما الإخراج فأُسند إلى سلاتان دودوف. غير أن راديكالية النص، والإعداد الموسيقى الثورى الذى أنجزه إيسلر، أثارا استياء هندميت وزملائه، فطلبوا إلى بريخت أن يخضع عمله لتحقيق سياسى. فرفض صاحبنا مقترحاً على هندميت أن يستقيل احتجاجاً ضد تلك الرقابة الضمنية. وبناء على هذا تم رفض القرار بسبب التفاهة الفنية لنصها.

عند ذاك اتجه بريخت وإيسلر شطر جمعيات العمال الكورالية، وانتهى الأمر بالمسرحية لأن تقدم، بمعاونة «أربيتز كورفون غروسبرلين» فى الد «غروس شاولسبيلهاوس» فى برلين فى العاشر من كانون الأول ١٩٣٠ ومن بين الممثلين الذين أدوها كان هناك هيلينا فايغل (فى دور الرفيق الشاب)، وأرنست بوش وألكندر كراناخ.

ويشهد فريتز سترنبرغ على الانطباع العميق الذى أحدثته المسرحية لدى الجمهور. وهو يروى أن «القصار» أثار مساجلات عنيفة وكثيرة. غير أن ثمة أمراً أدهشه:

ففى الأيام التالية أخذ العمال ينشدون أغنيات المسرحية التعليمية، فهم اكتشفوا أخيراً كلمات وموسيقى معاصرة حقاً، وذات علاقة مع مشكلاتهم الخاصة. والكلام نفسه ينطبق على الاشتراكيين - الديمقراطيين، كما على الشيوعيين سواء بسواء.

لقد عرفت موسيقى إيسلر كيف تلتقط جوهر الكلمات، وبسرعة صارت الأغنيات شهيرة لذاتها بغض النظر عن المسرحية. فذلك الموسيقى، الذى كان ينتمى لأكثر مدارس تلك المرحلة حدائة، مدرسة شوينبرغ وأنطون فيبرن، كان قد نجح فى تبسيط تعبيره الموسيقى دون أن يبتذله. وكان، عبر المزج بين الكورال اللوثرى التقليدى والأغنية الفولكلورية الشعبية، وموسيقى الجاز، قد «أذاب اللغة الموسيقية التقليدية» ليحولها إلى شىء جديد وطازج، حسب ما قال بنفسه.

وكانت لغة بريخت، بدورها، قد وصلت إلى بساطة - بل وإلى تقشفية - تكاد تكون كلاسيكية، وفى بعض اللحظات كانت قد دخلت إلى ذروة العظمة. فللمرة الأولى هاهو الصراع الطبقي قد عثر على الصوت الشعرى الذى يتلاءم مع مهمته. ولنورد على سبيل المثال، مقطوعة «مدح العمل السرى»:

«جميل أن يتكلم المرء فى الصراع الطبقي/ وأن يدعو الجماهير، بصوت جلى، للنضال/ وأن يطمأ المضطهدين بقدميه، ويحرر المقهورين/ صلبة ومفيدة هى المهمات الصغيرة اليومية/ التى تحيك سرّاً، ويعناد/ شبكة الحزب رغم أسلحة الرأسمالية المشهورة/ جميل التكلم، لكن بإخفاء المتكلم/ جميل الانتصار، لكن بإخفاء المنتصر/ جميل الموت، لكن بإخفاء الموت/ فى سبيل المجد أنجزت أمور كثيرة/ لكن من سينجز أموراً ستنتهى إلى النسيان/ ومع هذا هناك ضيف على المائدة الضئيلة: إنه الشرف/ من الكوخ الضيق والمتهاوى تخرج العظمة لايقاومها أحد/ والمجد يبحث دون جدوى عن القائمين بالمائة العظيمة/ اخرجوا من الظل/ للحظة/ أيها المقاتلون المجهولون، ذوو الوجه المقنع، وإليكم تحياتنا».

ونحن بإمكاننا أن نعثر على البساطة نفسها، الإقناع نفسه فى «أغنية الحمالين الذين يسحبون مركب الرز» وفى «مدح الحزب» وفى الخطابات الشعرية التى يلقيها الكورس.

حتى الآن لا تزال مسرحية «القرار» عرضة للنقاش العنيف، كما كان حالها في العام ١٩٣٠ ففيها، يعثر نقاد من كل التيارات ومن كل الألوان السياسية، على سلاح ملانم يلوحون به ضد كل «دوغما» وأولئك الذين كانوا قد أعلنوا مناصرتهم للمسرحية ولؤلفها، هم هم الذين أبدوا القدر الأكبر من النذالة. وفي هذا المجال لابد لنا من الإشارة إلى اقتباس لقول ماثور شهير يقول: إذا كان عندك ناقد صديق، لست بحاجة إلى عدو. فأولئك النقاد كانوا يرون في تلك المسرحية التعليمية انعكاساً لرؤيتهم الخاصة للعالم. فأحدهم، على سبيل المثال، رأى أن بريخت كان يتنبأ فيها بـ «التصفيات الكبرى وبالشيوعية الإستالينية»، وآخرون مثل هربرت لوثر رأوا أن بريخت يشبه «راهباً - راهباً مزيفاً - دخل في سلك الرهبانية بسبب جمال التصرف وفي سبيل الجبة، أكثر مما بدافع الإيمان، وأنه، وربما لهذا السبب نفسه، كان قادراً على كتابة «القرار» التي هي أهم مسرحية بولشفية، إن لم تكن المسرحية البولشفية الوحيدة».

وكتب صحافي آخر هو فيلي هاس، يقول: كانت «القرار» مسرحية بريخت الوحيدة التي ستحظى بموافقة كلية من الحزب الإستاليني الرسمي.. ففيها يكشف بريخت الستر كلياً عن صورة الماكيافيلية اليسوعانية (التي لاعلاقة لها البتة مع السلك اليسوعي الحقيقي).

ومن جانب الشيوعيين، كانت هناك تحفظات جدية. وهي تحفظات عبر عنها الناقد ألفرد كوريل، بشكل بالغ الصرامة في مقال نشره في نشرة «الجمعية الدولية للكتاب الثوريين»: «الأدب والثورة العالمية»، التي كانت تتخذ من موسكو مقراً لها. وكان كوريل قد حصل على امتياز مشاهدة النسخة الأولى من «القرار» التي عاد بريخت وعدلها فوراً تقريباً، وهي نسخة لم تعد ذات وجود، لحد علمنا، ويبدو أن التعديل الرئيسى طال لوحة الإعدام الذي يقبل به الرفيق الشاب طوعاً. ولقد اتهم كوريل بريخت عن حق، بأنه يقيم تمييزاً حاداً بين «العقل» و «العاطفة» معتبراً إياهما متعارضين مع بعضهما البعض.

يقيناً إن اعتراضه قابل للتبرير. ففي ذلك العهد، كان بريخت يفصل، تلقائياً، بين العقل والعاطفة، تماماً كما أنه في مجال الحديث عن المسرحيات التعليمية كان ينحو للفصل بين «اللذة والتعليم». وهو عاد بالتالي وغير رأيه جذرياً حول هذين الموضوعين، وكان يقول إن تجاربه ودراساته الطبية كانت قد «حصنته» ضد «التأثيرات ذات النمط العاطفي».

أما الناقد أو، ببها، فقد اتهم بريخت في مقال نشره في صحيفة «داي لتكسكورف»، بأنه يتخذ موقفاً تجريبياً. فالمرء يستشعر كما قال إن المؤلف لا يستخلص معارفه من الممارسة بل من النظرية. فلماذا تسند للرفيق الشاب مهام تزداد وتزداد صعوبة، بينما نعرف أنه كان قد فشل في المهمات الأكثر سهولة؟ على أي حال لم يفت ببها أن يثني على بريخت كونه قد انضم إلى صفوف الحزب الشيوعي.

بعد أسبوع واحد من العرض الأول لـ «القرار» ثارت مناقشات عامة بصدها. وهي مناقشات يحكي لنا عنها الناقد كارل ثيام، الذي لا يمكن نعتة بالحياد التام:

«أعلن برت بريخت عن استعداده لتغيير بعض مقاطع مسرحيته، إذا ما برهن له النقاش عن ضرورة التغيير، وقال إنه سبق له بالفعل أن أجرى بعض التعديلات استجابة لعدد من الاعتراضات، فمثلاً فيما يتعلق بموت الرفيق الشاب، صار هذا الشاب، الآن يتساءل عما إذا كانت هناك حلول أخرى، ويجبر هو نفسه على أن يورد جواباً سلبياً، ولقد تركز النقاش، أساساً، على مسألة إعدام الرفيق الشاب، فالشيوعيون كانوا بعد كل شيء يرفضون الاعتراف بأن حكم الموت كان ممارسة رانجة لديهم. ففي مثل تلك الحالات كان العقاب المعتاد الطرد من الحزب.. أما موقف الشيوعيين إزاء المسرحية فقد أخذ يتضح قليلاً قليلاً. وبالإمكان تلخيصه على الشكل التالي: في كل مكان في المسرحية يتم فيه ذكر النظرية الثورية، تم التعبير عن تلك النظرية بشكل متبصر وكلاسيكي، ومنها على سبيل المثال المقاطع التي تتعلق برؤية الفرد ورؤية الحزب، أما حيث كان الأمر يتحدث عن الممارسة الثورية، فإن بريخت قد فشل، لأنه كان يجهل كل شيء عن تلك الممارسة».

كان بريخت ، وكما سوف نرى، طوال حياته قلقاً بشأن مسألة العنف ومن جراء الفكرة القائلة بأنه حيثما يهيمن العنف لن يكون بوسع أى شىء آخر غير العنف سحقه وإلغاؤه، وكان على قناعة من هذا، وهو قال هذا الشىء بتعبير حادة خلال وجوده فى المنفى:

«ومع هذا هانحن نعرف: حتى كراهية الدناءة تشوه الملامح/ وحتى الغضب ضد الظلم يجعل الصوت أجشاً/ نحن الذين كنا نريد أن نهيأ الأرضية لعالم ودود، لم نعرف كيف نكون ودودين».

وعلى الرغم من كل شىء من الواضح أن ليس بإمكاننا أن نمنع أنفسنا من طرح السؤال التالى: لو لم تكن «القرار» مسرحية شيوعية، ولو كان قد نظر إليها بشكل مجرد، هل كان الناس سيجدون استنتاجاتها قابلة للنقاش حقاً من وجهة نظر أخلاقية؟ والتضحية بالفرد فى سبيل خير المجموع (فى ميدان القتال على سبيل المثال)، أو باسم مثل أعلى دينى أو اجتماعى أو سياسى أو أخلاقى، ليست شيئاً غنياً عن البيان فى عصرنا، واجباً أسمى؟ والقديسون أوليسو موضوع احترام الجميع؟ ولماذا يطوب الشهيد إذا كان يستشهد باسم قضية، ويرجم لو كان قد استشهد باسم قضية أخرى؟

هل من الممكن «طرح أسس للطيبة» فى مجتمعنا دون المجازفة بمواجهة أخطار كبيرة؟ ذلكم هو السؤال الذى يحاول بريخت أن يجيب عليه فى المسرحية التعليمية التالية «الاستثناء والقاعدة». كان فى «أهمية أن يكون المرء موافقاً» قد أكد على أن «الإنسان ليس عوناً للإنسان». ولنفترض الآن أن كائناتاً بشرياً يحاول أن يعين كائناتاً أخرى.. فما الذى يحدث عندئذ؟

فى صحراء أسيا ثمة تاجر يرغب فى الوصول قبل منافسيه إلى بئر بترول اكتشف حديثاً، فيهرع نحو غايته يواكبه دليل من أهل البلاد وحمال. صاحبنا كثير الشكوك ويلتزم دائماً خط الدفاع، لكنه كذلك متكبر وقاس، ولاسيما ابتداءً من اللحظة التى يدخل فيها الفريق الصغير منطقة معزولة، لاتخضع لأية رقابة، فيطرد الدليل

ويظل وحيداً مع الحمال. وهو إذ يتوقع بأن الرحلة ستكون شاقة، يحتفظ لنفسه بحصة إضافية من الماء يخفيها. خلال عبور المنطقة يقدم له الحمال شربة من مائه الخاص دون أن يعلم أن التاجر يخفى ماءه. يشتد الحذر بالتاجر إزاء دلالة هذا التصرف، ويعتقد بأن الآخر يريد القضاء عليه بضربة حجر، فيسارع إلى قتله. وما إن يصل إلى المكان الذي يقصده حتى ترفع عليه أرملة الحمال دعوى قضائية، غير أن القاضي يطلق سراحه. فما الذي يقوله هذا القاضي؟ ترى أليس الأقرب إلى المنطق أن يكون الحمال قد دنا من التاجر لقتله لا لنجدة؟ وألم يكن من حق الحمال أن يعتقد أن معلمه قد غشه لحظة اقتسام المياه؟ أوليس من المنطق الاعتقاد بأنه إنما سعى للانتقام؟ أما التاجر فكيف كان له أن يتوقع تصرفاً ودياً من لدن حمال كان هو لا يكف عن استغلاله؟ كان عقله يقول له إنه فى خطر، ويستنتج القاضي: إذن فإن المتهم تصرف بموجب مشروعية الدفاع عن نفسه، ولايهم كثيراً إن كان حقاً فى خطر أو كان يعتقد نفسه فى خطر. ففى الوضع الذى كان فيه، كان عليه أن يعتقد نفسه مهدداً. لذا يطلق سراح المتهم. وترفض الشكوى التى تقدمت بها زوجة الضحية».

يقول بريخت إننا نعيش فى عالم صار العنف والرعب فيه يعتبران أمرين عاديين. إنها القاعدة، ونظامنا القضائى نفسه قائم على أساس هذا المبدأ. أما الاستثناءات فتدهشنا، بحيث لانعتقدها ممكنة. وذلك لأن الطيبة قد تكون شكلاً من أشكال الغدر. «فى زمن يهيمن فيه الارتباك أو تسيل فيه الدماء، وتنظم فيه الفوضى، ويصبح للتعسف قوة القانون وينتزع عن الإنسانية إنسانيتها، باتت الطيبة تعتبر استثناء. فلا تظهر إنسانيتك، لكى لاتدفع غالياً ثمن فضيلتك!».

ومن جديد تأتى النصيحة «فى كل مكان يظهر فيه سوء الاستخدام، هيا فتش عن الترياق!».

فى هذه المسرحية التعليمية وفى التى سبقتها كان بريخت يسعى للوصول إلى الكمال الفنى. ولسوء الطالع كانت «الاستثناء والقاعدة» تتنبأ بأحداث لم يتأخر وصولها. فكان أن المسرحية لم تقدم فى ألمانيا. أما عرضها الأول فقدم فى العام ١٩٤٧.. فى باريس.

الرحمة لا تكفى : «قديسة المسالخ جان»

فى العام ١٩٣٨ كانت ألمانيا تعد ٦ ملايين عاطل عن العمل. وفى انتخابات نيسان انتخب هندنبرغ رئيساً للجمهورية ب ١٩ مليون صوت، ونال هتلر ١٣ مليوناً. يومها قال الاشتراكي أوتو بروان بصدد أول هذين الرجلين «إنه التجسيد الحى للهدوء وللتضامن، للولاء وللإخلاص للوظيفة، وذلك لما فيه مصلحة الأمة جمعاء.. لقد برهن على أن بإمكان كل أولئك الذين يريدون إنقاذ ألمانيا من الكابوس أن يثقوا به.. ولهذا السبب أناصر هندنبرغ».

فى تلك الآونة نفسها، قال غريغور (جورج) شتراسر أحد مساعدى هتلر الرئيسيين «ليس رد الفعل هو ما يرغب به النازيون، بل هم يرغبون فى الوصول إلى دواء للوضع. لا يريدون ثورة دون منهاج، بل نظاماً عضوياً.. إنهم لا يرغبون فى اضطهاد اليهود، فقط يريدون أن تمارس السلطة الألمانية دون أن تطيعها الذهنية اليهودية، ومن دون أن يكون اليهود هم الذين يحركون الخيوط، وهم الذين يستثمرون الرساميل».

فى تموز ١٩٣٢ حصل النازيون على ١٤ مليون صوت فى الانتخابات ونالوا ٢٣٠ مقعداً نيابياً، بينما حصل الاشتراكيون - الديمقراطيون على ٨ ملايين صوت، والشيوعيون على ٥ ملايين صوت. لكن فى تشرين الثانى من العام نفسه خسر النازيون مليونى صوت بينما نال الشيوعيون ١٠٠ مقعد فى المجلس النيابى!

وفى وسط تلك الفوضى المتعاطمة انكب بريخت على دراسة الاقتصاد السياسى وقام بجمع الوثائق بغية استخدامها فى مسرحية جديدة، جعل من الأزمة التى تتنامى موضوعاً لها. وأخذ بكل عناية يقلب صفحات الصحف والمجلات الاقتصادية والتقارير التى كان ينشرها المصرف النيويوركى «ناشنال سيتى بنك» والمقالات المتحدثة عن وضع الزراعة. وكان يعنى بشكل خاص سوق القمح، وهو على سبيل المثال كان يضع خطوطاً تحت بعض العبارات مثل «أسعار القمح فى الربيع وصلت إلى ٧٨ر٥ بالمئة فى الأول من حزيران، وكانت بالتالى أرخص الأسعار منذ ١٥ عاماً»، «صار القمح أرخص»، «الأسعار تنخفض فى أميركا وفى النمسا». وكان اهتمامه كله يتركز على شيكاغو. فقرأ رواية شرود أندرسون «البيضاء المسكينة» وروايات فرانك نوريس التى أشار فيها إلى عدد من المقاطع، كذلك قرأ «السيرة الذاتية» للكنول ستيفنس، و«تاريخ الثروات الأميركية» لغوستافوس مايرز. وباهتمام شديد كان يجمع، صوراً فوتوغرافية، مثل صورة «ريغلى بلدن» وذلك لكى يتمكن من الإلمام بالبيئة المحلية لمدينة شيكاغو.

كان ينوى كتابة مسرحية عنوانها «جو الجزار» تروى حكاية دمار عائلة ريفية وتصف المناورات التى تتم فى سوق القمح. كانت الأزمة الاقتصادية تشغل منه البال. فكان يبحث عن وسيلة لكشف القناع عنها. وللبرهنة على أنها لم تكن أزمة طبيعية، بل أزمة من صنع الإنسان. وكانت الصعوبة تكمن فى تجريد الرأسمالية من زينتها البطولية.

لكن مقالا قرأه فى صحيفة يروى حكاية ظلم أحاق بأرملة معوزة أوحى له بمسرحية أخرى عنوانها «تجارة الخبز» كان من حظها هى الأخرى أنها لم تكتمل. فى هذه المسرحية تؤدى الضربة الاقتصادية التى أحاققت بمالك بناية إلى دمار السيدة كويك، وهى واحدة من المستأجرين عنده. وفى إحدى اللحظات نسمع كورساً من العاطلين عن العمل، تجذبه أفاق عمل محتمل - يقوم على تقطيع خشب للتدفئة - وهو يشكو سقوط عمالقة المال، بأسلوب بريختى نموذجى، ومن الواضح أن الناس البسطاء هم الذين يهتم بريخت بهم.

«إنهم يندفعون بدأب عبر قضبان العتية - أناس من كل الأنواع - لاشيء يميزهم عن الآخرين، ويندفعون سريعاً وبدون ضجة أولئك الذين كانوا يسيرون بجانبنا سعداء وسط الزحام، وقد اختيروا عن طريق الصدفة. ستة من سبعة يندفعون لكن السابغ سوف يأكل قطعة».

مستحيل أن نتنبأ بمن سيكون الضحية المقبلة لهذه الفوضى، كانت أكثر الشائعات جنوناً تسرى سريان النار في هشيم ذلك البلد الواصل إلى حافة القلق. والتحذيرات كانت تتراعى وراء بعضها البعض. ففي كانون الأول ١٩٣١ كتب هانيرش مان يقول «من الممكن للألمان اليوم أن يسقطوا أمام هجمة النازية تاركينها تنتصر، وذلك لأنهم مرة أخرى أصغوا لنداء الهاوية. هذا النداء كانوا قد أصغوا له في أغلب الأحيان، أما انتصار النازية فقد صار أمراً ممكناً وذلك لأن الديمقراطية لم تنجز في هذا البلد وسط الدماء التي تسيل في ميدان القتال.. الآن هاهي الاكثرية تستغيث بالدولة.. لكن الدولة سبق لها أن تخلت عن الاكثرية.. وهانحن نرى الحكومة تنظر إلى ميليشيا هتلر الخاصة ليس بوصفها قوة عدوة، بل بوصفها حليفاً منشوداً.. ولنفترض الآن أنهم توصلوا إلى فرض أوتوقراطيتهم الحمقاء، فلحساب من تراهم سيحكمون؟ لحساب دانتيهم، أم لحساب القوم الذين أطلقوا على أنفسهم اسم «الاقتصاد» وسبق لهم أن قسادوا البلاد مرتين إلى الدمار. لقد سبق لهم أن رموا بالرايخ الأول في وهدة الحرب، وبالرايخ الثانى بين أيدي النازية.. أما رايخ الألمان المزيفين والاشتراكيين المزيفين فلسوف يطلع دون ريب من حمام دم، لكن هذا لن يكون شيئاً بالمقارنة مع أعاصير الدم التي ستواكب سقوطه».

ترى كم كان عدد أولئك الذين أصغوا إلى هذا الصوت؟ وما الذى كان يجرى فى ألمانيا؟ كان هناك رئيس نصف عجوز، ومستشار هو برونلغ الذى كان يحلم بإعادة الملكية، وبرلمان يعيش حالة العجز التام وطريقة عاملة كبيرة العدد تبحث عن زعماء متبصرين وموحدين، ونقابات مفككة تتقاتل مع بعضها البعض «أفواه عمياء» كما كان من شأن جون ميلتون أن يقول:

«كلمة انقلاب تسرى سريان الريح» يلاحظ غوبلز فى يومياته عشية انتخابات العام ١٩٣٢ «والألغام التى زرعها هتلر بدأت تنفجر».

إنه السباق نحو الكارثة : يسقط بروننغ فيخلفه فرانتس فون بابن الذى أقال حكومة بروسيا الشرعية (دون أدنى تبرير) وعين نفسه مفوضاً للرايخ فى تلك الدولة. وأعلنت حالة الطوارئ فى برلين وأخذت الاعتقالات تتزايد «فى العام ١٩٢٠ أدى إضراب عام إلى إنقاذ الجمهورية. واليوم هاهم الزعماء النقابيون والاشتراكيون يتناقشون حول جدوى مثل ذلك الإجراء، وانتهى بهم الأمر إلى رفض الفكرة باعتبارها بالغة الخطر. وعلى هذا النحو كان بابن، عبر إقالته للحكومة البروسية الدستورية، كان قد زرع مسماراً آخر فى نعش جمهورية فيلمار. وكان يقول بغرور إن الأمر لم يكن يحتاج لأكثر من تدخل زمرة من الجنود».

والنازيون، كما لاحظ غوبلز، لم يكونوا يفتقرون إلى المال. كانت هناك شركات كروب ويوش وشنيتزلر (أ.ج. فاربن)، وفوغلر (يوناييتد ستيل وورك، وتيسن وفرايبهم فون شرودر، مهمتهما ملء الصناديق.. ولقد كان فى وسع الدكتور شاخت أن يفخر، يوماً، بأنه ما إن «مرر قبعته» حتى جمع ثلاثة ملايين مارك.

كتب بريخت مسرحية «قديسة المسالغ جان» خلال عامى ١٩٢٩ - ١٩٣٠ فى الوقت الذى لم تكن فيه الأزمة قد وصلت إلى ذروتها بعد. وهذه المسرحية لم تعرض أبداً فى ألمانيا الما- قبل- هتلرية، بل أذيعت فقط وبشكل جزئى من على الراديو فى ١١ نيسان من العام ١٩٣٢.

كان العمل جريئاً لأكثر من سبب. وفيها استعار بريخت من التاريخ موضوعة كلاسيكية - موضوعاً بطولياً تقليدياً - وطبقه على صراع اقتصادى معاصر، وذلك بغية تعرية أواليات المجتمع الحديث فى زمن متأزم. تدور أحداث المسرحية فى مسالغ شيكاغو، غير أن إطارها وعالمها بشكل عام هما ألمانيا خاصة، ليست «القديسة جان» عملاً قوياً جريئاً وحسب، بل هى واحدة من أجمل مسرحيات بريخت أيضاً.

كانت جان دارك قد أحرقت فى مدينة روان فى العام ١٤٣١. وكانت قد حلت الذكرى المئوية الخامسة لاستشهادها. وبقيناً إنه سيجرى الاحتفال بهذه الذكرى بصخب مقصود. مرة كانت تذلل ومرة كانت تكرم، كانت تلك القديسة قد عرفت كيف تجذب منذ موتها عدداً كبيراً من الكتاب، وكان شكسبير وفولتير قد أمطرها بوابل من الثناء، أما فرديريك شيللر واندرو لانغ ومارك توين فقد عروها تعرية، وفى العام ١٩٢٤ عمده برنارد شو إلى دراسة دورها التاريخى بأسلوبه المتميز فى مسرحيته «القديسة جان». أما دقائق محاكمتها، التى كانت قد عرفت بشكل تفصيلى منذ العام ١٨٤١، وتطويبها فى العام ١٩٢٠، فكانت قد أوحى إلى كلوديل كما إلى شو بالرغبة فى كتابة شىء حولها.

وبريخت بدوره كان مهتماً بجان منذ زمن طويل. أما بالنسبة لمعرفة ما إذا كان قد استوحى الفكرة من شو، فإن الموضوع قابل للنقاش. على أى حال كانت مسرحيتا «القديسة جان» و «مايجر بريارة» معروفتين فى ألمانيا، وبإمكاننا أن نجد فيهما نقاط لقاء مذهلة تجمعهما مع مسرحية بريخت.

غير أن فكرة تحول القديسة الفرنسية إلى عضو فى جيش الخلاص (الذى يتحول هنا إلى منظمة «القبعات السوداء»)، ونقلها إلى شيكاغو وإدخالها فى الصراعات الاقتصادية المستشرية التى تدور من حول المسالخ، ففكرة لاتنقصها الجسارة. كانت رواية آيتون سنكلر «الأدغال» قد زودت بريخت بجزء من الديكور وكذلك بحادثة أو بحادثتين، ومن جهة أخرى كان بريخت قد درس بعناية أوالية سوق اللحوم (بمساعدة إيلزابيث هاوبتمان) كذلك كان يوجد فى برلين آنذاك فرع لجيش الخلاص.

فى المسرحية نرى جان دارك (كما صارت تسمى الآن)، بقلبها الملىء بالكرم وروحها المطبوعة برسالتها الإلهية، تعتقد نفسها قادرة على شفاء العمال من الآمهم عبر توجيه النداء إلى غراتز بياربونت مولر الطيبة، وهو إمبراطور الملبات وملك اللحوم، فتقوم ببضعة عمليات «نزول» إلى قاع الجحيم الصناعى حيث كانت كل واحدة من تجاربها تزودها بإدراك أكثر مرارة للواقع. أما مولر فإنه لى بيرهن لها

عن «مقدار الشر الكامن فى نفوس الفقراء»، يرسلها إلى المسالغ حيث تكتشف بالفعل أن الفقر والبطالة يؤديان إلى تدهور خلقى وروحى.

فى الوقت نفسه يطلق مولر حملة واسعة فى سبيل التخلص من منافسيه: إنه مضارب صلب، ويعرف تمام المعرفة أوالية سوق اللحوم، وانطلاقاً من هنا يؤدى بمنافسيه إلى الإفلاس مسبباً فى الوقت نفسه مزيداً من اليأس للعمال. ويمقدار مايتحسن تعلم جان للأوضاع، تدرك صاحبتنا أن الصناعيين نوى القبعات السوداء يعتبرون أدوات نافعة جداً لأنهم قادرون على تهدئة العمال عبر توفير العزاء السماوى لهم. تشمنز جان من الوضع وتطرد التجار من المعبد - وتلك هى مهمتها - لكنها فى الوقت نفسه تفقد وظيفتها. فى تلك الأثناء تدفع البطالة والجوع بالعمال إلى الأحزاب، كما يشرع الشيوعيون بتنظيم صفوفهم. أما جان فإنها، على الرغم من «حياديتها»، تجد نفسها ذات مهمة بالغة الأهمية قوامها إبلاغ رسالة إلى عمال مصنع آخر، غير أنها وهى فى طريقها إلى المصنع تتاكلها الشكوك فتضعف وتتخلى عن مهمتها. يقتل الإضراب العام ويعتقل زعماءه ويهزم العمال. وبهذا ينجح مولر فى احتكار السوق ويتنصر. تعيد المصانع فتح أبوابها من جديد. أما جان ذات القلب الكسير فإنها تنقل وهى تحتضر إلى مركز جمعيتها حيث يطويها صانعو الملعبات قديسة ساحقين توسلاتها الأخيرة تحت صوت غنائهم الطقوسى.

فى الماضى كان بريخت قد تساءل عما إذا كان بوسع العالم الحديث وأوالياته الاقتصادية أن تترجم إلى أشعار تهكمية. ويومها كان الجواب نفيًا. لكنه هنا فى «قديسة المسالغ جان» يكتب صناعة اللحوم شعراً، لكن يفرض تهكمى لكى يفضح فى أن معاً بطولة سوق المبادلات الحديثة، وبطولة التراجيديا الكلاسيكية. وهو يلجأ فى هذه المسرحية إلى أدوات التغريب: السخرية، والإيحاء، والتهكم على الأشعار الكلاسيكية. وعلى الصعيد الأدبى، الواضح أنه قد وضع نصب عينيه مهاجمة شيللر وجوته مباشرة.

وعلى القارئ ألا ينسى أن أعمال الكلاسيكيين الألمان كانت، فى ألمانيا الما- قبل- هتلية، معروفة جداً للمتفرجين الذين كان فى وسع الكثيرين منهم أن يلقوا عن ظهر غيب مقاطع طويلة من مسرحياتهم وأشعارهم. فأى شئ سيبدو لديهم أغرب من سماعهم للإيقاعات الإسكندرانية العظيمة، وهى تتلى على أفواه ملوك المال. وكانت مسرحية شيللر «فتاة أورليانز» التى كتبت فى العام ١٨٠٠ - ١٨٠١، ضحية من ضحايا بريخت فى مسرحيته. فهذه المسرحية تبدأ بـ «التفجيرات الخامسة البطولية» التى يعرفها كل الطلاب الألمان، وتقول فى بيتيها الأولين:

«أجل، يا جيرانى الأعزة! نحن مازلنا فرنسيين، مواطنين أحراراً، وسادة أيضاً».

وإنها لأشعار مماثلة فى عظمتها تلك التى وضعها بريخت على لسان ملك اللحوم بياربونت مولر. فهذا يتلقى وهو فى نيويورك، رسائل تحذره من أن ثمة أزمة سوف تدفع فى سوق اللحوم. وعندما يسأله شريكه عن سبب اكتنابه يجيبه:

«أتذكر ياكريدل تلك النزهة التى قمنا بها، يوماً، قرب المسالخ؟/ كان الوقت مساءً، ورأينا أمام ألتنا الجديدة/ ثوراً مهيباً أشقر اللون، يوجه نحو السماء عينيه الكبيرتين الفارغتين/ لقد تلقى، أمامنا، الضربة التى قضت عليه/ وتلك الضربة أصابتنى حتى أعماق قلبى/ إن فى عملنا، ياكريدل، دماً كثيراً».

إن التهكم لا ينطبق هنا على اللغة وحسب، بل كذلك على المواقف. فتبعاً لتقاليد يحترمها شيللر، تتعرف جان فوراً على الملك فى زحام أتباعه على الرغم من أنه يسعى جاهداً لمخادعتها. فى مسرحية شيللر يسأل شارل جان «أنت لم يسبق لك أن رأيت وجهى فكيف حدث أنك تتعرفين على؟».

فتجيبه جان «لقد رأيتك هناك حيث لم يرك أحد إلا الله».

أما عند بريخت فإن الحوار يجرى على الشكل التالى:

«جان: إنك مولر!»

«موللر: لست أنا موللر. (يشير إلى سليفت) إنه هو!

«جان: (تشير إلى موللر) أنت موللر!

«موللر: كيف عرفتني؟

«جان: عرفتك لأنك ذو وجه أكثر دموية من وجوه الجميع».

في مسرحية شيللر، يعرض دو شاتل حياته ثمنًا للحصول على صلح يتم بين الدوق دو بورغونى وولى العهد.

«ذلك هو رأسى. مادامت جازفت به فى سبيلكم خلال المعركة. والآن ها أنا أضعه على القطع بكل سرور».

«أما بريخت فإنه يترجم هذا العرض على النحو التالى:

«موللر: إذن هكذا، ياسليفت، قدت الصراع الذى كنت قد تركت لك أمره!

«سليفت: اقطع رأسى!

«موللر: وماذا ستفيدنى رأسك! أعطنى قبعتك، فإنها على الأقل تساوى خمسة سنتات».

وموللر يصل حقًا إلى العظمة الملحمية فى الخطاب الذى يلقيه حول ضرورة الرأسمالية (وكان قد سأل جان: لماذا أنت عدوة للمال؟):

«ياله من صرح! من إنجاز البشر. منذ أن كان فوق الأرض بشر، حتى ولو كان من الواجب أن نعيد يوماً وراء يوم بناء ما يتهاوى يوماً وراء يوم، عمل رائع، رغم التضحيات، بناؤه شاق، ويبنى بلا هوادة وسط الاهتزازات. إن هذا النظام هو الوحيد الذى يسمح لنا بانتزاع مايمكن انتزاعه من صلابة هذا العالم، قليلا أو كثيراً تبعاً للأوضاع. ولهذا السبب يدافع دائماً عن هذا الإنجاز، ألوف وألوف من بين كل البشر. وهكذا كما ترين إننى أنا الذى يشعر بعداء ضد نظام هذا العالم

وأنام نوماً سيئاً فى الليل. إذا شئت أن أنسحب، سيكون الأمر كما لو أن سدأ كف من التصدى لانتهاء جيل. ساكنس وأمحي من فوري، أما الأمور فستظل تسير سيرتها الماضية».

أهل يمكن أن نقول هنا بأن بريخت إنما يشير إلى نشيد الدفاع عن المال الذى نجده فى مقدمة مسرحية شو «مايجر بريارة» أبداً بل مستحيل.

أما فيما يتعلق بمهمة جان، فإن أثر التغريب لا يتم الحصول عليه عن طريق التهكم بل عن طريق فضح السذاجة اللامتناهية التى تطبع تلك المهمة. فهى فى البداية تعتقد جازمة، وفى بساطة روحها، بأن «البؤس ينزل كالطر: لم يسببه أحد ومع هذا يصل إلينا». لكن حين تطرح سؤالها «قولوا لى من أين تأتى تعاساتكم» يجيبها أحد العمال «من لينوكس إند كومباني» فتصرخ جان «على أن أذهب لأجد المسئول»، أما مراقبة التوسل التى توجهها إلى مولر فإنها حافلة بإخلاص وكثافة توراتيين. فهى تحذره ضد ماسيصبه يوم الدينونة حين سيسأله الله «أين عجولى؟».

وعند ذاك، على ظهورك، ستبدأ العجول فى الزمجرة من أعماق الإسطبلات حيث كنت تتركها مخبوءة فى انتظار ارتفاع الأسعار، عند ذلك، وأمام الله القدير، ستكون زمجرتها شهادة ضدك».

وحين يقول لها صانعو الملعبات ورعاة البقر بأن الفقراء لا يتمتعون بأية أخلاق، تجيبهم غاضبة «من أين تراهم سيحصلون على أية أخلاق وهم لا يملكون شيئاً؟ أجل من أين يمكنهم أن يحصلوا على شيء إن لم يسرقوه؟ أيها السادة هناك أيضاً قوة شرائية أخلاقية. ارفعوها فتحصلوا على الأخلاق» بمعنى: ادفعوا أجوراً لائقة.

فى نهاية الأمر تبصر جين الأمور بعينين مفتوحتين: فنقول للمنتجين إنها باتت عارفة بالكيفية التى بها يستخدمون الدين، وبأن مصالحهم ومصالح الفقراء ليست هى ذات المصالح. لا، ليس من حقهم أن يعاملوا الكائنات البشرية وكأنها حيوانات. «هل فقدتم إذن كل احترام لكل ماله وجه إنسانى؟»

وتطردهم من المركز صارخة «اخرجوا. هل تريدون أن تجعلوا من بيت الله إسطبلا. بورصة ثانية لأسعار الحيوانات» لقد فهمت أخيراً ذلك النظام الذى يشبه الأرجوحة. فالأغنياء ليسو فى الأعلى إلا لأن الفقراء فى الأسفل. وهى مثل جان الأخرى، ذات رؤيا، لكن المستقبل هو ماتراه فى حلمها: إنها تقود موكب المحرومين، وكل مايلمسه قدمها يتغير «مسببة بكلمات ذات رنة قتالية، دماراً عظيماً. وعند نهاية المسرحية حين تخون قضية الطبقة العاملة وتشهد اعتقال الزعماء. تفاجأ بعظيم تضحياتهم. أولئك المجهولين الذين لامجد ينتظرهم. وهى قبل موتها تعترف بخيبة أملها قائلة:

«أنا نفسى ماذا فعلت؟ لاشئ/ مهما كانت المظاهر، ينبغى ألا يحسب أى شئ»
وكأنه عمل جيد إن لم يكن عوناً حقيقياً/ وينبغى ألا يعتبر أى شئ مشرفاً
إلا ذلك الشئ الذى يغير العالم نهائياً، إن الحاجة إليه كبيرة/ أنا قلت للمستقلين كل شئ، لكن طيبتى لم تسفر عن نتيجة للأسف، ومشاعرى لم تترك أقل أثر/ لا لم أغير شيئاً/ وها أنا فيما أترك دون وجل عالماً عبرته بسرعة، أقول لكم: حين تتركون هذا العالم لا تشغلوا بالكم بأن تكونوا طيبين - فهذا لا يكفى أبداً - بل اتركوا عالماً طيباً».

وفيما هى تحتضر، تقوم مكبرات للصوت بالإعلان عن الأزمة الاقتصادية العالمية الكبرى، وبناء على أوامر موللر يغطى جثمانها بالأعلام تماماً كما يحدث لجان فى مسرحية شيللر، لحظة موتها، إذ ترى السماوات تنفتح كاشفة عن العذراء والطفل، بينما، وبناء على أوامر الملك تغطى بالأعلام على سبيل الكفن.

وعلى هذا النحو، لدى بريخت، تقوم الرأسمالية بتطويب الشهداء الذين كانوا لها نافعين. نادراً ماحدث فى أية مسرحية أخرى لبريخت أن تجلت روحه التهكمية كما تجلت فى هذه المسرحية. فهنا تستخدم أرواح موتى شيللر وجوته، من أجل تقييم أبطال اليوم الخسيسين. إن مشهد الموت والتجسد، الذى لايمكن أى مشهد آخر من تجاوز ما فيه من سخيرية، يدين لشيللر بالكثير، لكنه يدين أكثر للصفحات الأخيرة

فى «فاوست» جوتته. ونحن بإمكاننا أن نعثر على أصداء لهذه التراجيديا فى كل المسرحية. فثمة أبيات شهيرة، توضع فى أفواه مولر وشركائه، تحدث «أثراً تغريبياً» ذا قوة كبيرة. فمن ذا الذى لايتذكر ياترى تلك الصيحة البائسة التى يطلقها فاوست فى معرض حديثه عن الروحين اللتين تتنازعان السلطة فى داخله؟

«هناك روحان قويّتان تتنازعان قلبى المسكين».

ومن ذا الذى لايتعرف على تلك الصيحة فى هذا الخطاب الذى يلقيه مولر:

«هناك رغبة مزبوجة تصهر قلبى البائس، وكأنها خنجر يغوص حتى مقبضه/ أشعرنى مشدوداً بمثل أعلى نبيل: أرغب فى نكران ذاتى وأرغب فى إعطاء الآخرين/ لكننى أشعرنى أيضاً مشدوداً نحو الريح/ بشكل لايفسر».

ترى بأى حذق (وبأية برودة) يعمد بريخت إلى الاشتغال على «أغنية الجرس» الشهيرة التى يهديها شيللر إلى العاملين وإلى الآلام التى تتمخض الثورة الفرنسية عنها. فأبيات شيللر التى تذكر غالباً ويقول مقطعها الأول:

«فليكن العمل المنجز ثناء من لدن المعلم، لكن البركات تأتى من لدن الله» تصبح بقلم بريخت على النحو التالى:

«لكى يرتفع الصرح حتى السماء، يحتاج الأمر إلى السافل كما إلى السامى». وإِنَّه لنشيد فى مدح الرأسمالية، بالطبع، ذاك الذى ينشده الجزارون والرعاة.

إن ازدواجية فاوست توجد فى روح الصناعى موللر كما فى روح جان. فموللر ليس فى وسعه أن يتحمل رؤية عجل يذبح، لكنه يعتبر الكائنات البشرية مخلوقات غير قابلة للإصلاح ويمكن استخدامها فى كل شىء، أما جان فإن انفصاماتها تعكس انفصامات البرجوازية؛ فهى إذ تخونها مشاعرها، تخون وتموت قبل أن تتمكن من الاستفادة، استفادة بناءة، من الدروس التى تعلمتها مقابل ثمن باهظ.

إن في «قديسة المسالخين جان» تجديدين يبدوان لنا مرتبطين ببعضهما البعض ارتباطاً حميماً؛ فجان مختلفة تماماً عن النساء اللواتي صورهن لنا بريخت حتى الآن، واللواتي كن كما هو حال رفاقهن الذكور الذين يتعلقن بأذيالهم شخصيات «من الخارج، مغامرات أو مجرد عابرات: جينى، الأرملة ييفيك وأنا باليك».

فجان، هنا، تفتتح سلسلة جديدة من «البطلات» (بالمعنى البريختى بالطبع) اللواتي سوف نراهن من الآن وصاعداً يثبتن حضورهن (ولو بطريقة مبهمة): فلاسوبا، الأم كوراج (شجاعة) الأم كرار، تشن - تى، وغروشا، فهؤلاء البطلات سيصبحن أكثر إنسانية وأكثر واقعية، وفي معظم الحالات سيحملن قيماً اجتماعية وأخلاقية إيجابية. وهن، كرفاقهن الرجال، سيتوقفن عن أن يكن عديمات لكى يلعبن دوراً فعالاً فى هذا العالم الذى - تبعاً لما يقول بريخت - يمكنه أن يتغير، بل وينبغى أن يتغير.

ومن الواضح أن هذا التغيير له علاقة بالتأثير الذى مارسته هيلينا فايفل، التى كان عليها أن تلعب معظم هذه الأدوار على خشبة. لكن يبدو لنا أن ذلك التغيير لم يكن ممكناً لولا أن بريخت نفسه قد تبنى أيديولوجيا جديدة، هى الأيديولوجيا الوحيدة التى يرى أن بإمكانها أن تنقذ الإنسانية من الكابوس. فما من كاتب آخر (إذا استثنينا برنارد شو الذى يمكن أن يكون المنافس الوحيد الممكن أن يرد اسمه فى البال/ مامن كاتب آخر عرف أن يعالج الأزمة الاقتصادية المعاصرة، معالجة بريخت الرائعة لها؛ فمسرحية «القديسة جان»، أبعد من أن تكون مجرد تسلل ساذج إلى أروقة الصفقات الكبرى (كما يزعم مارتن إيسلن/، تقدم لنا عبر تبسيطها (وتلكم هى خاصية العمل الفنى) الأولية المعقدة للمنافسة الحرة، وللمناورات النقدية (المالية) وللاستغلال وللعمل واللبؤس التى تجد جميعها عجالاتها وقد عريت. بل إذا نحن تفحصنا المسرحية بعناية، سندرك كيف أنها تصور وبدقة مدهشة المراحل المختلفة لأزمة اقتصادية، نهاية الازدهار، فائض الإنتاج، تدهور الأسعار، «عودة إلى الوضع الطبيعى». فى «القديسة جان»، يمهّد لكل واحدة من هذه المراحل برسالة تظهر للجمهور كيف يتم «لغم الأيديولوجيات».

لقد اشتكى نقاد يساريون، لأرنست شوماخر، (وهو أمر أبدي آخرون سرورهم إزاءه) اشتكى من أن بريخت لم يضع فى مواجهة شخصية مولر بروليتارياً فى مستواه يجسد بطولة المعارضة العمالية وكرامتها. ولا يمكننا أن نقول بأن هذا الاتهام غير مبرر. لقد كان من الأسهل على بريخت (وهو أمر ينطبق على أى كاتب آخر) أن يعبر عن الازواجية التى فى داخل الكائن البشرى، بدلا من أن يخلق شخصية لكل موقف. منذ سقوط آدم، كان لوميسفر (الشیطان) على الدوام موضوعاً للمسرح أكثر إرضاء من الله وملائكته: ومما لا شك فيه أن «جحيم» دانتى هو أعظم أجزاء «الكوميديا الإلهية». ثم إن بريخت لم يكن بإمكانه أن يحل مشكلة «البطل الجماعى» إلا بشكل غير مباشر. فبالنسبة إليه كانت البطولة البروليتارية تفترض بقاء الأبطال مجهولين، أى تفترض تلك التضحية العظيمة التى تكشفها جين فى المسرحية، وهو قد سبق له أن قال هذا الشيء فى «القرار» وسوف يقوله أيضاً فى «أيام الكومونة». لكن لا يمكننا على أى حال أن ننكر أن بريخت قد حمل الجمهور عبئاً لامجدياً إذ أعطاه ما يشبه الانطباع بأن الخصم الحقيقى لىباريوتنت مولر، الذى رسم بشكل حاذق، لم يكن لا جان ولا الطبقة العاملة بل بريخت نفسه، وسلاحه، فى هذا، المهارة اللغوية التى تطبع كتابته التهكمية.

على أى حال ينبغى علينا ألا ننسى أن بريخت كان يصور فى أعماله برجوازية منقسمة فى الوقت نفسه الذى يوجه فيه خطاباته إلى هذه البرجوازية نفسها. كان يريد لها أن تفهم أليات المجتمع الرأسمالى، وأن تدرك «الحقيقة» الاجتماعية وأن تعترف بالدور الذى ينبغى عليها أن تلعبه فى النضال ضد الفوضى والكابوس المقتربين. وتلكم هى الوظيفة التى آلاها على نفسه خلال سنوات طويلة آتية.

لكن لسوء الطالع، لم تترك له أية فرصة للاتصال المباشر مع تلك البرجوازية، إذ إن سلطات دار مشتاتد منعت تقديم «القديسة جان» وأتت إذاعة للمسرحية عبر الراديو مشوهة، أداها كارولانيهير وفريتس كورتز وهيلينا فايغل وأرنست بوش وبيتر لورى، أتت لتسمح فى نيسان ١٩٣٢، لألمانيا الما - قبل - هتلرية، بأخذ فكرة عن ذلك العمل القوى.

أما إعادة تقديم «قديسة المسالخ جان» بعد الحرب في العام ١٩٦٤ في ألمانيا الفيدرالية (في فرانكفورت) وبإخراج ماهر قام به هاري بوكينيتش - فقد أعطت لناقذ صحيفة «فرانكفورتر هفت» فرصة ليذكر بكلمات متأثرة بأن المسرحية لا تزال تحتفظ بكل مغزاها في زمننا هذا «إن سوق التبادل عندنا لم تعد هي هي كما كانت في العام ١٩٢٩، لكنها لا تزال قائمة دائماً وفي كل مكان». أما كلمات جان الأخيرة وهي تحتضر فهي نفسها الكلمات التي توصينا بها الرسائل البابوية، أما الفرق ففرق في المصطلحات وحسب».

الطليعة المجهولة : « الأم »

آخر مسرحية لبريخت مثلت عدة مرات متتالية فى ألمانيا قبل الهتلرية كانت مسرحية تعليمية. وكانت سخرية القدر التى تبدت على شكل تدخلات بوليسية فى طريقها للبرهنة على أنه كان قادراً على كتابة مسرحية ملحمية موجهة للجماهير، وأن هذه الجماهير كان بإمكانها حتى أن تشترك فى العمل بشكل فعال إلى جانب الممثلين المحترفين، وأن أفكار بريخت، حتى فى أسوأ الظروف المادية، كان من شأنها أن تطلع واضحة دون إبهام، وخالية من ضروب الغموض التى اتهمت بها، «قديسة المسالخ جان». ولقد برهنت سخرية القدر أيضاً على أن الجماهير البروليتارية قادرة حتى على فهم البطلة البروليتارية «الإيجابية» التى يصورها لها المؤلف، كما على فهم العملية التى حولت تلك المرأة العاملة، السانجة والجاهلة إلى امرأة ثورية.

هذه المسرحية البريختية هى «الأم» المقتبسة من رواية غوركى التى تحمل الاسم نفسه والتى وضعها مؤلفها فيما كان منفياً ونشرت فى العام ١٩٠٧. يتحدث موضوع «الأم» عن انتفاضة العمال الروس، مباشرة قبل العام ١٩٠٥. ولقد استخدم غوركى شخصية بيلاجيا نيلوفا فلاسوفا، وهى زوجة بائسة لعامل مستغل وأم لثورى هو بافيل فلاسوف، وموضع هذه الشخصية فى إطار واقعى لكى يركب من هذا كله رواية عن «التربية» أى لكى يروى حكاية امرأة تتوصل بالانخراط فى نشاطات ابنها الثورية، قليلا وقليلا إلى فهم الصراع الطبقي وإلى المشاركة فيه. وبعد سلسلة من التجارب المؤثرة التى تكمل لها تربيتها الثورية، ينتهى الأمر بالمرأة إلى الحلول مكان ابنها

ولعب دوره بوصفه محرراً نشيطاً وتقع تحت وابل ضربات العدو فيما هى منكبة على إنجاز مهمتها. فلاسوقا امرأة مسيحية بسيطة وورعة، وهى خلال عملية اكتسابها للتربية، تصعق أولاً ثم تفاجأ وبعد ذلك تدهش بما تتعلمه. وأخيراً، وتبعاً لتعابيرها نفسها، «تبعث من بين الأموات» لكى تعيش حياة ثورية صلبة وتصبح مسيحية أكثر ورعاً ونبلاً فى مسيحيتها.

لقد أثرت رواية غوركى، بما فيها من حنان وبساطة، بقرائها حيثما نشرت وترجمت. وإذ رأى بريخت إمكانية تطبيق دورسها على الوضع الراهن فى ألمانيا عمد إلى اقتباسها بمساعدة غونتر فايسبورن وسلاتان دودون، أما تلحين الأغنيات فقد أسند إلى هانس إيسلر، ولقد مد بريخت أحداث المسرحية من الناحية الزمنية حتى الحرب العالمية الأولى.

الشخصية الرئيسية فى هذه المسرحية التعليمية هى شخصية بيلاجيا فلاسوقا، أم بول فلاسوف الذى يعمل فى مصنع سوشلينوف. وتبعاً لقواعد المسرح المسمى تتوجه المرأة بحديثها مباشرة إلى المتفرجين. وذات مرة إثر تخفيض الأجور فى المعمل الذى يشتغل فيه ابنها، تصبح عاجزة عن إطعامه سوى طبق حساء صغير، فيبدى استياءه. فتقول «ليس هناك مخرج» فيردد كورس العمال الثوريين مزائداً على عبارتها «نظفوا ثيابكم جيداً، نظفوها بالفرشاة بشدة. هل نظفتموها بالفرشاة جيداً؟ فهى لن تكون أبداً أكثر من أسمال بالية».

لكن.. أجل هناك مخرج، فأنى مخرج؟

إنه مخرج سوف تحتاج الأم إلى زمن قبل أن تكتشفه. فهى حين يأتى ابنها بول، الذى كان قد انضم إلى مجموعة من الثوريين، يأتى إلى البيت محضراً معه رفقاءه لكى يطبعوا معاً منشورات غير قانونية مكتوبة برسم عمال المصنع، تبدى بيلاجيا استياءها وقلقها. إنها خانقة على بول. أحد الرفاق، وهو ماشا، يغنى، لكى يجيب على السؤال الذى طرحته فى البداية، «نشيد المخرج»: «إذا لم يكن عندك ماتاكلين، كيف عن نفسك ستدافعين ياترى؟ يجب أن نقلب الدولة رأساً على عقب. عند ذاك ستكونين أنت مضيقة

نفسك، وستحصلين على الطعام. وكما يحدث فى رواية غوركى يهاجم البوليس البيت بحثاً عن المنشورات التحريفية وعن كاتبها، فيقوم بنزع الأثاث وبتحطيم أدوات البيت ويستقفر ماشا موصلاً إليه تحيات أخيه (الموجود فى السجن) إنه الآن فى السجن يقنع البق بضرورة الثورة. وبما أن بول كان قد اختير لتوزيع المناشير فى المصنع، تتطوع أمه للحلول مكانه، سوف تدخل هناك لتبيع الطعام الذى ستلقيه فى المناشير. وهى تجهل ما الذى فى المناشير لأنها مثل غيرها من الفلاحات الروسيات لاتعرف القراءة. يندلع التحرك داخل المصنع بسبب الأجور، فالعمال الأكثر نضالية، ومنهم بول، قرروا تنظيم إضراب وتظاهرة لمناسبة الأول من أيار.

وفى تلك الأثناء تبدأ تربية فلاسوفاً تربية ثورية. ففى خلال واحد من أكثر مشاهد المسرحية إثارة وجمالاً، يلقي عليها ابنها ورفاقه أول درس فى الاقتصاد السياسى، فيحدثونها عن الفارق القائم بين ما يمتلكه المرء شخصياً، كالمطولة مثلاً، وبين مصنع وآلاته، وهم يبرهنون لها على العلاقات القائمة بين المالك والعامل، وعن حالة التبعية التى يعيشها الثانى بالنسبة للأول. فيقولون «هو ليس دائماً بحاجة إلينا أما نحن فإننا بحاجة إليه على الدوام». فما العمل؟ تتساءل ببلاجيا. فيجيبون لاشىء إذا كان المرء وحده. «لكن إذا تجمع كل فلاسوفات مدينة دفرسك، وهم ٨٠٠ فلاسوف، تجمعوا معاً وقالوا الشىء نفسه، عند ذاك لن يفكر السيد سوشلينوف بالضحك». تبدأ الأم بإدراك الأمور، ومع هذا لاتريد أن يحدثوها عن الإضراب. فهى ضد العنف «إن بى رعباً من العنف، عرفته منذ أربعين عاماً ولم أستطع فعل شىء ضده. لكن حين أموت ستكون بى رغبة فى ألا أكون قد فعلت فى حياتى أى شىء عنيف».

لكن فى الأول من أيار ١٩٠٥ حين يفتح البوليس النار على المتظاهرين، تنتزع فلاسوفاً العلم من بين يدى العامل سملخين الذى يقع، وتلوح به عالياً. ولاحقاً بعد اعتقال ابنها، تكون هى التى تذهب مكانه لتحريض الناس فى الأرياف. فى لحظة من اللحظات تتعلم القراءة، وهى إذ تفعل ذلك تقول لرفاقها «القراءة تشكل جزءاً من الصراع الطبقي» فيغنون معاً نشيد «مدح التعليم»: «تعلم، تعلم الأبسط./

أولئك الذين حان وقتهم أن يكتهلوا أكثر من اللازم بعد/ ابدأ بالأبجدية،
ليست الأبجدية كل شيء. لكن ابدأ بها/ فذات يوم ستتعلم كل شيء/ إنك تحتاج
إلى هذا لكي تقود».

بيلاجيا دائماً موجودة مع ابنها حتى ولو كان بعيداً عنها في السجن.
وذلك لأن «الأبناء يهجرون أمهم باكراً، كل الناس يقولون هذا/ أما أنا فاحتفظت بابنى.
كيف؟/ عن طريق قريب ثالث/ بول وأنا كنا نبدو وكأننا اثنان، أما الثالث فإنه هو الذى
يجمعنا، القريب الثالث فى العائلة».

يقتل بول، فيعلن الكورس الأمر لفلاسوفا:
«بيلاجيا فلاسوفا، لقد أعدم ابنك رمياً بالرصاص
حين تعلق بالجدار خلفه
ذلك الجدار كان أشباهه هم الذين سيذبحونه.
والبنادق التى أصابت منه القلب، والرصاصات
كان أشباهه كذلك هم الذين صنعوها.
هم ارتحلوا. ارتحلوا أو طردوا.
لكنهم عبره كانوا هناك فى لب عملهم.
وحتى أولئك الذين أطلقوا الرصاص، كانوا أشباهه
الذين لن يظلوا طويلا غير قابلين للتعليم.
حقاً كان قد كبل بالسلاسل التى حددها رفاق
وكان هو، رفيقهم، حاملها.

رغم هذا كانت المصانع تتدافع بغزارة، وكان يراها وهو فى طريقة
مدخنة إزاء مدخنة، ربما أن الوقت كان فجراً.

لأنهم فى الفجر أخذوه.

كانت المصانع خالية، لكنه كان يراها مليئة

بذلك الجيش الذى آمن به دائماً

والذى كان ينمو أكثر وأكثر».

فى مواجهة ذلك الموت، ترفض فلاسوفاً أساليب التعزية التقليدية التى يواجهها
بها جيرانها المغرضين. وحين تتدلع الحرب العالمية الأولى، تترك سرير مرضها،
لكى تتظاهر من أجل السلم، مما يجعلها تنهالك تحت ضربات الشرطة.
العمال لم يعودوا ينصتون لها. لكنها مع هذا تواصل معركتها ضد الحرب محاولة
أن تنور النساء اللواتى يقفن فى الصف متبرعات بأوانيهن النحاسية، التى ستقايض
بالسلاح. وأخيراً فى العام ١٩١٧، تكون مجدداً بين المتظاهرين والعمال المضربين
والجنود والبحارة، وهى إذ تلوح بالعلم الأحمر، تعيد الشجاعة لأولئك الذين
فقدوا شجاعتهم:

«مادمت أنت على قيد الحياة، لاتقل أبداً: أبداً!

فالنظام المضمون ليس واثقاً من نفسه.

وأمر الحياة ليست ثابتة.

وحين سيكون السادة قد تكلموا، سيتكلم المضطهدون.

فمن سيفامر بأن يقول: أبداً؟

مادام القمع باق... من يكون المخطئ؟ نحن.

وحين سيتحطم القمع ، من سيحطمه ؟ نحن .

ضربت؟ انهض؟

تعتقد نفسك تعيشاً؟ إنها لحظة المسير!

المهزومون اليوم سينتصرون غداً.

أما كلمة «أبدأ» فستصبح «اليوم»!

مسرحية «الأم» التي كتبت بين ١٩٣٠ و ١٩٣١ قدمت للمرة الأولى في مسرح «شيفياوردام» في ١٧ كانون الثاني ١٣٩٢، في يوم ذكرى اغتيال روزا لوكسمبورج، وقام بالإخراج إميل يوري وصمم الديكور كاسبار تيهير. وقامت هيلينا فايغل بدور الأم بينما قام أرنست بوش بدور بول. بعد ثلاثين حفلة قدمت فيها المسرحية هناك، نقل العرض إلى «موابيتز جيسيلشافتهاوس» لكي يقدم أمام جمهور عمالي. فقام البوليس بمنع عرضها متذرعاً بأن الصالة لا تستجيب للشروط القانونية المتعلقة بالحرائق مضيفاً أن «هذا العرض لا يمكن تبريره بأي حال».

عند ذاك أدى الممثلون العمل دون ملابس ودون ديكور. ثم وُأثر تدخل بوليسي جديد. اكتفوا بتلاوة أدوارهم. وكان رد فعل الجمهور غريباً في عظمتة. وبهذا يكون البوليس دون أن يريد قد جعل تلك المسرحية أكثر حيوية وقوة وفاعلية!

ولقد لاحظ بريخت الفارق في ردود الفعل بين الجمهور العمالي وبين الجمهور البرجوازي:

«بينما كان العمال يبدون رد فعل مباشر إزاء أقوى لحظات الحوار، ويفهمون أكثر المواقف تعقيداً، لم يكن المتفرجون البرجوازيون يتابعون حركة المسرحية إلا بصعوبة، كما عجزوا تماماً عن إدراك العناصر الجوهرية.. كان العمال يبدون رد فعل مباشر على المستوى السياسي، أما أولئك الذين أتوا من حي المدينة الغربي، الحي الراقي، فكانوا يبتسمون بغموض ويبدون الملل.. لم يكونوا يهتمون إلا بالأمور السطحية. لذا ها أنا أسألكم من هو البدائي ومن هو غير البدائي».

لقد استثارت المسرحية مشاعر عنيفة ومتناقضة بالطبع. فالفريد كير قال في صحيفة «برلينر تاغيلات» بلؤمه المعهود «إنه لمن قبيل التورية أن تقول بأن المسرحية

مكتوبة لمتفرجين بدائيين. لأنها بالأحرى مسرحية كتبها مؤلف بدائي»، أما صحيفة «جرمانيا» وهى صحيفة قومية متطرفة فقالت إن بريخت هو «المرجم الأدبى للبولشفية فى ألمانيا» لذا يتوجب استخدام معايير سياسية لا معايير جمالية للحكم عليه. وعمدت صحيفة الحزب الاشتراكى - الديمقراطى «فورفورتس» إلى اتهام بريخت بأنه قد سرق رواية غوركى الرائعة لكى يجعلها عملاً يمدح إستالينية العام ١٩٣٢ واعترفت صحيفة «لينكسكورفه» اليسارية بأن أملها قد خاب، أما صحيفة «روت فاهته» الشيوعية فقد تلقت رسائل احتجاج تتعلق خاصة برود فعل العمال الروس على دعاية فلاسوفاً خلال الحرب. وانتقدت الصحيفة نداء الوطن فى خطر، الذى تطلقه امرأة عجوز مريضة (بينما لم يكن الوطن فى تلك اللحظة بالذات مهدداً). أما سيرج تمرتياكوف فقد كان من الذكاء بحيث لاحظ أن مسرحية بريخت تتحدث عن ألمانيا وليس عن روسيا، وكان هربرت جرينغ الوحيد تقريباً الذى أثنى على المسرحية دون تحفظ، إذ رأى فيها تطبيقاً ممتازاً للقواعد الملحمية. غير أن الجميع أجمعوا على الثناء على هيلينا فايغل، وبريخت فى معرض ذكره لحفلات تقديم تلك المسرحية، يتحدث عن الأسلوب المرح الذى به تعتمد فلاسوفاً، تحت سمات هيلينا فايغل إلى طرد الثوريين من بيتها، مضيفاً أن حس المرح لم يفارقها أبداً حتى فى المواقف الأكثر تمزيقاً. ويروى زميل لبريخت أن المتفرجين كانوا أحياناً، على الرغم من كون غالبيتهم من البرجوازيين الصغار، يبتسمون فى اللحظة التى يرفض فيها العمال أخذ منشورات فلاسوفاً السلمية. لكن أولئك المتفرجون لم يكونوا «يتماهون» معها، بل كانوا يشتمون إزاء أولئك الأشخاص «الذين لم يكونوا يدرون ماذا يفعلون».

كانت ديكورات كاسبار نيهير التى اكتفت بالإحياء بوجود الأثاث - مؤثرة فى بساطتها. أما الأغنيات التى لحنها إيسلر فقد عرفت شهرة كبيرة فيما بعد: ف«مدح الشيوعية»، و«مدح الديالكتيك» و«مدح التعليم» جالت حول العالم وصارت جزءاً من الخزان الفنى للطبقة العاملة. ولقد كان بين الأشرطة التى عرضت خلال المسرحية لتظهر بشكل مدهش «فلاسوفات كل البلدان»، فيلماً حول ثورة أكتوبر فى روسيا، سرعان ما منعت الرقابة. كان العمال يتوجهون زرافات ووحداً لمشاهدة المسرحية،

وخاصة النساء. ويقول بريخت إن «نحو ١٥ ألف عامل من برلين شاهدوا العرض» وتعلموا على هذا النحو «أساليب النضال الثوري السرية».

ويقول بريخت إنه سحر بموقف الجمهور العمالي:

«كبيرة كانت الضحكة في الصلاة. فمزاج فلاسوبا الطيب والشرير. الآتى من ثقة تلامذتها الشبان بها، كان يثير ضحكات سعيدة فى مقاعد العمال/ كانوا ينتهزون تلك الفرصة النادرة، لكى يشهدوا. دون خطر محيق. أحداثاً عادية، يهيمنون عليها بهذا ويعدون سلوكهم الخاص».

فإذا كان الناس كلهم غير واعين، فبريخت كان واعياً بأن الخطر ملح، وأن المجابهة باتت قريبة.

كانت تلك واحدة من أعماله التى امتزجت فيها التعاليم الماركسية بلذة الاستعراض لتقدم بلهجة بسيطة ومباشرة، لا ادعاء فيها ورفيعة فى مستواها الفنى، أفكاراً واضحة هى فى متناول الجميع، يمكن للجمهور أن يستند إليها لكى يتحرك. فالأمر الذى كانت فلاسوبا تفعله كان كل العمال قادرين عليه. فإذا كان المتفرج البرجوازى المعقد قد وجد المسرحية مغالية فى «سذاجتها» فتباً له. فما من عامل من شأنه أن يستخدم ذلك التعبير لوصف عملية التدريب القاسية التى تخضع لها فلاسوبا.

ازدياد الرعب

لقد كان للأزمة الاقتصادية والسياسية آثار محسوسة على الحياة المسرحية. فمعظم الفرق كانت تعيش بفضل المعونات التي كانت الدولة تقدمها لها، والتي ارتفعت في مجموعها عام ١٩٢٨ إلى ما يوازي ١٥ مليون دولار. في العام ١٩٣١ هبطت المعونات إلى تسعة ملايين. ولقد أثر ذلك الانخفاض على الاستخدام أولاً، فالأجور انخفضت بمعدل ٥٠ إلى ٦٠ بالمائة بالنسبة إلى المعدل العادي خلال الموسم، وينسبة ٧٠ إلى ٨٠ بالمائة خلال الصيف. وفي سبيل التعويض على هذا العجز وزيادة مداخيلها عمدت فرق مسرحية كثيرة إلى تخفيض مستوى العروض التي تقدمها.

أما العدائية المتزايدة التي كان يبديها اليمين، فلم تكن العنصر الأقل إحباطاً. فنظام فون بابن، الذي شجعه يقينه من أنه سيحرز انتصاراً سياسياً فوراً، أخذ يصرخ «إنها ثقافة بولشفية» ما إن يطلع عمل يتسم ولو بشكل غامض بسمة ليبرالية أو تقدمية أو راديكالية. والدكتور غوبلز كان يرى أن الفن الحديث «زهرة مستنقعات، طلعت من الأسفلت الديمقراطي» وتخضع ل «النفوذ اليهودي». في آب ١٩٣٢ نشرت صحيفة «فولكستر بيوياختر» لائحة بأسماء أولئك الذين كانوا يمثلون، في رأيها تلك الثقافة «المنحطة» وهم جميعهم حظرت أعمالهم فيما بعد. ومن بين الأسماء الواردة في اللائحة نجد: فوختفانغر، هوفمانشتال، هاسينكليفر كلاوس مان، مولفار، شتارنهايم توار، فرقل، ويدكند، فردريك وولف، ستيفان تسفايغ، تسوكماير، أوجين أونيل، غالسورتي، بيراندلو، روستان، برنارد شو، وسترانديبرغ.

إضافة إلى بعض «الألمان المزعومين» من أمثال بريخت وليونارد فرانك دبلييفير، وأشخاص من أنصار السلم، مثل، كارل هوبتمان، وغريغس فون أونروه.

لقد كان من الواضح أن بريخت فى طريقه لمواجهة صعوبات فى ممارسته لمهنته. فمسرحية «قديسة المسالخ جان» التى أذيعت من على الراديو فى نسخة مشوهة لم تجد مسرحاً يقدمها. ولقد سبق لنا أن قلنا بأن «الأم» طرحت معضلات خطيرة ذات بعد سياسى. أما «القرار» فقد لفتت انتباه البوليس الذى ترك لنا فى محفوظاته رأيه حول تلك المسرحية:

«إن هذه المسرحية الكورالية تخفى نفسها خلف تمويه خارجى. فهى من المفروض أن تجرى فى الصين، لكن محتواها يؤكد أنه يكفيننا أن نستبدل «الصين» بـ «ألمانيا» بحيث إن أحداث المسرحية بإمكانها أيضاً أن تجرى فى بلدنا.. والمسرحية تقول لنا كيف ينبغى على المرء أن يتصرف لكى يدخل أفكاره الثورية فى جهاز البوليس وفى المؤسسات العسكرية.. ففى المسرحية تستخدم كل الوسائل لضم أعضاء جدد للحزب، شرط ألا يكونوا منخرطين فى الجهاز الرسمى، ومن أجل تعليمهم ممارسة التحريض». فى أرفورت منع تقديم المسرحية تطبيقاً لقوانين الرايخ وأقيمت دعوى على منظمى العرض تتهمهم بـ «التحريض على الخيانة العظمى».

لكن هذا كله لم يمه متاعب بريخت. فهو كان قد شرع، بالتعاون مع أرنست أوتوالد وهانس إيسلر، بإنجاز فيلم «كوهل فامبه» من إخراج سلاتان دودوف. وكوهل فامبه هى مدينة قصدير فى ضواحي برلين يعيش فيها العمال. بدأ الاشتغال على الفيلم فى العام ١٩٣٦. وهو يروى المصاعب الاقتصادية والمعنوية التى تعيشها أسرة بروليتارية، هى أسرة بونيك فى زمن ملء بالتضخم وبالبطالة. تطرد هذه العائلة من منزلها فتتجه للإقامة فى كوهل فامبه، يعجز الابن عن مقاومة كل تلك المصاعب فينتحر. أما الابنة فتتزوج من سائق يصبح فى الوسط النضالى لذلك الحى، حيث يصل الوعى الطبقي إلى مستوى عال، يصبح ثورياً نشيطاً. كان أرنست بوش وهرتاتيل يؤيدان الدورين الرئيسيين، وكان يشارك فى العمل منظمات عمالية وفرق رياضية.

لم يكن مؤلفو الفيلم يسعون لإخفاء آرائهم، فالفيلم يعزو انتحار العامل الشاب إلى الإجراءات الاقتصادية التي تتخذها الحكومة. وهو يظهر عملية طرد العائلة، ويقدم تظاهرات رياضية شارك فيها ٣ آلاف متحمس. كذلك وصف الأسلوب الذي اتبعته الفتاة الحامل لكي تجهض. وأخيراً نشاهد في أحد فصول الفيلم السلطات وهي تحرق البن البرازيلي لكي تمنع سعره من الانخفاض.

في آذار ١٩٣٢ تدخلت الرقابة متذرة بأن الفيلم يشكل «خطرًا على أمن الدولة» ويقول محضر الاتهام «إن في الفيلم مشاهد كثيرة تحض على مقاومة سلطة الدولة.. والفيلم في مجمله يقف بالتضاد مع المصالح الحيوية للأمة. وهو كذلك يسفه النظام القضائي.. أما النداءات المتكررة للتضامن وللتحرك، فليست في حقيقتها سوى دعوة إلى العنف وإلى التخريب. ونداءات التضامن نجدها في طول الفيلم وعرضه، بحيث إنها تشكل الخيط الذي يربط الفيلم، وتصل إلى ذروتها على شكل دعوة لتغيير العالم».

ويرى أن الرئيس هندنبرغ نفسه قد استاء مما من شأنه أن يطرح على بساط البحث أحقية الدولة في إصدار مراسيم الطوارئ، في ذلك الفيلم. يومها ظهر بريخت ومعاونوه ومحام له أمام الرقيب لكي يجيبوا على ذلك الاتهام. ويقول بريخت في روايته للحادثة إن الرقيب كان ناقداً أديباً حاد الذهن. فقد صرح بأن ما من إنسان من شأنه أن ينكر على مؤلف حقّه في تصوير انتحار ما، لكن هناك انتحار وانتحار. والانتحار في الفيلم ليس «إنسانياً بما في الكفاية». فالمنتحر ليس كائنًا من لحم ودم بل هو نموذج إنساني. ثم إن الفيلم يعطي انطباعاً بأن الدولة هي «المسئولة عن انتحار الشبان» لأنها تنكر عليهم العمل، وأخيراً تصل المسرحية إلى حد الاقتراح بأن على العمال أن يغيروا نظام الأشياء. ويتابع الرقيب: لا أيها السادة، أنتم لم تتجنّوا عملاً فنياً. ليس هذا عملاً فنياً. فأنتم لم تسعوا لإظهار فجائية حالة خاصة. فلو فعلتم لما عارض أحد حقكم في أن تفعلوا». عند ذلك تحولت الجلسة كلها إلى جلسة هزلية. إذ فجأة صرخ بريخت (وهو يضم أصابعه علامة القسم)، بأن شرفه كفنان قد

أهين، أما دودوف فقد طلب أن يستدعوا له طبيباً. ترى من هو ذاك، فى طول العالم وعرضه، الذى يمكنه أن يزعم بأنه قد ضمن وفهم نظرية التخريب أكثر من هذا الرقيب؟ استأنف الرقيب حديثه قائلاً: «اعترفوا بأن الانتحار فى الفيلم يعطى الانطباع بأن ليس فيه ما هو تلقائى؛ فالحقيقة أن المتفرج لا يرغب أبداً فى الحيلولة ضد هذا الانتحار، وهو ما كان سيسبب شعور نفسه مرغماً عليه لو كان فى الأمر صورة فنية إنسانية دافئة. إن الله وحده يعلم لماذا، لكن الممثل يتصرف كما لو أنه يعلم أحداً أفضل طريقة لتقشير خيارة!» لقد ذهول بريخت أمام هذا التفسير «لقد وجدنا صعوبة كبيرة فى تمرير فيلمنا. وفيما كنا نترك المبنى، لم نتمكن من إخفاء إعجابنا الشديد بذلك الرقيب المتبصر. فهو تمكن من التسلل إلى داخل نوايانا الفنية بحكمة تفوق حكمة أنكى نقادنا. وهو قدم لنا عرضاً موجزاً لمذهب الواقعية، لكن منظوراً إليه من وجهة نظر بوليسية بالطبع».

فى نهاية الأمر تمكن الفيلم من اجتياز عقبة الرقابة. ولقد حفل الفيلم بأغنيات جميلة جداً مثل «الربيع» و «أغنية الرياضة» و «التضامن»، التى سوف تعرف شهرة عالمية والتى يختتمها هذا السؤال «إذن من يملك الصباح». من يملك العالم؟ أما بالنسبة إلى «أغنية المشردين» فكان من شأنها هى أيضاً أن تزج الرقيب «فكروا جيداً، ولا تتظاهروا بما ليس فيكم، لأن هذا أمر لا يمكن أن يدوم إلى الأبد».

وإذا كان بإمكاننا أن نقول بأن مسرحيات بريخت فى تلك الآونة كانت تعكس مشاعر كاتبنا «العامة» فإن قصائده كانت تعكس ردود فعله الشخصية، الخاصة، لقد كان حزيناً بشكل خاص بسبب عجز الاشتراكيين والشيوعيين عن تشكيل جبهة موحدة ضد الفاشيين. ويروى فريتز سترنبرغ بأن بريخت قد اصططحبه فى العام ١٩٢٩ إلى اجتماع كبير نظمه الاشتراكيون وكان من المفروض أن يعرض فيه خطيب شيوعى موقف حزبه. يومها شق الاثنان طريقهما وسط ألوف النساء والرجال الذين كانوا ينتظرون فى الخارج فى الشارع دون أن يتمكنوا من الدخول. وهما إذا استمعا إلى مناقشات أولئك العمال تأثرا عميقاً بالقوة والثقة اللتين استخلصاهما من تلك المناقشات.

يومها لم يجزؤ أى نازٍ على الظهور. ويلاحظ بريخت أن مظاهر العداوة المتبادلة التى كانت تملأ صفحات جريدة «روت فاهنه» الشيوعية وصحيفة «فورفورس» الاشتراكية لم تكن ظاهرة فى تلك الأمسية. ويقول سترنبرغ إن بريخت «استنتج ساعته أن قيام الجبهة الموحدة كان ضرورياً».

غير أن عناد الفريقين وعماهما جعلاه يصرخ، فى تموز ١٩٣٢ عشية المؤتمر حول «الجبهة الموحدة» تلك الصرخة الشعرية التى وجهها إلى الاشتراكيين - الديمقراطيين «أيها الرفاق، افهموا إذن منذ الآن أن أطروحة «أهون الشرين» التى جعلتكم بين عام وعام بعيدين عن كل النضال، ستعنى عاجلاً أنكم ستتهاونون مع النازية».

وهو يبدى أسفه لكون الاشتراكيين قد رفضوا حتى الآن التصدى للتحدى النازى والقتال إلى جانب الشيوعيين.

لقد كان يعرف مقدار قوة القوى العمالية حين تكون موحدة. وهو كان قد رأى تلك القوى تتظاهر سوية خلال تظاهرة جمعت أُلوف الأشخاص الذين كانوا يحتجون ضد اغتيال النازيين لعضوين اشتراكيين - ديمقراطيين فى مجلس «الرايخ بانر» فى السابع من كانون الثانى ١٩٣١

وثمة قصائد أخرى من تلك المرحلة تمس موضوعاً بالغ الأهمية أيضاً إلى جانب كونه مؤثراً وحنوناً: موضوع البطولة فى الداخل، الذى كان دائماً عزيزاً على قلب بريخت، بالتعارض مع البطولة فى الحرب. ففى «أغاني المهد» مثلاً، نسمع أما تحدث طفلاً على هذا النحو:

«حين كنت أحملك فى جسدى. لم يكن الأمر مناسباً لنا جميعاً، وغالباً ماكنت أقول فى نفسى: هاهو يأتى إلى عالم شرير/ وأليت على نفسى أن أسهر لكى لا يزداد سوء الأمور: والآن ساعدنا، وأنت ترضع حليب ثديى، لكى يصبح العالم عالماً أفضل».

فليفخر الآخرون بغزواتهم العسكرية، بانتصاراتهم وبجيوشهم، أما هى فإن المعارك التى تخوضها يوماً بعد يوم لا تقل بطولة!

«خبز وحليب، إنها انتصارات! غرفة دافئة، معركة مظفرة!».

إنها تنتشى للمستقبل نوعاً آخر من المحاربين!

وفى قصيدة أخرى له، يتحدث بريخت عن «التلامذة الفقراء»، الذين يأتون من الضواحي «بكنزاتهم الضيقة، كانوا يصلون كل صباح متأخرين لأنه كان عليهم أن يشتروا قبل ذلك الحوائج لأهلهم، أو يعملوا ليكسبوا شيئاً من النقود، أما أساتذتهم الذين كانوا يحتقرونهم، فكانوا يعلمونهم كيف يلعبون أحذيتهم وينظرون إلى أمهاتهم من عل، كانوا يعدونهم لوظائف وضيعة.

«كانت وظائف تلامذة الضواحي الصغيرة، وظائف مدفونة، ومكاتبهم لم تكن فيها مقاعد. وأفاق مستقبلهم كانت هلامية. فما فائدة أن يدرسوا قواعد اليونانية ومعارك قيصر، معادلة الكبريت والرقم الذهبي للدائرة؟ ففي مسالخ الفلاندر التي كانوا يعدون للعمل فيها، لم يكونوا بحاجة إلا لشيء من الكس الحار».

ومن بين القصائد التي تعود إلى تلك المرحلة قصيدة «الجنود الثلاثة» التي نشرت في المقالات في العام ١٩٣٢ وكانت الأكثر قوة والأكثر تأثيراً بين قصائد بريخت. ولقد أضاف إليها جورج غروس رسوماً تحريضية ومرة. تتألف القصيدة من ١٤ مقطعاً وهي تروى مسيرة الجنود الثلاثة - جوع، وحادث وسعال - الذين يتركون الجيش عند نهاية الحرب ويتنقلون في عدد من المدن حيث يلتقون بفقراء وأطفال ورجال كنيسة. وهم يشاهدون كيف تسحق كميات كبيرة من القمح في الوقت الذي تنتشر فيه المجاعة. كذلك يشهدون محاكمة مزيفة لأحد العمال. ويلاحظون أن ثمة غازات خانقة تنتج. ويجرون حواراً مع الله نفسه، ويراقبون الصراع الطبقي وأخيراً يصلون إلى موسكو. لقد أثار اشمزازهم مارأوه في ألمانيا ولاسيما السلبية التي بها يرضى الفقراء والمسحوقون بمصيرهم، كما أثار استياءهم قساوة قلب عدد كبير من رجال الدين في مواجهة البؤس، وعجز الله، وأخيراً واقع أنهم هم أنفسهم اعتبروا، كوارث طبيعية لا يمكن النضال ضدها، وأنهم ارتكبوا سلسلة من الفظائع، وأخيراً حين يصلون إلى موسكو يكتشفون أن الشعب هناك لا يترك أى قوة خارجية عنه تقوده.

عند ذلك يضحك الجنود الثلاثة للمرة الأولى ويقولون إنهم قوم أذكاء، يلصقوننا بالحائط وينتهى كل شيء». وهو ما يحصل بالفعل. إن بريخت يشتعل غضباً ليس فقط ضد أولئك الذين يسببون كل المساوئ، بل ضد أولئك الذين يحتملونهم أيضاً. إن ضميره الغاضب هو الذى يعبر عنه بأصوات الجنود الثلاثة. ولقد قرر أولئك أنهم «من الآن وصاعداً سوف يسحقون كل أولئك الذين يتركون الرياح تحركهم. كان هناك الكثيرون ممن لم يكونوا يجرؤون على أن ينبسوا ببنت شفة، أولئك الذين كانوا يقولون «أمين» وشكراً. ينبغي تصفيتهم جميعاً لكى نعثّر على نواتنا أخيراً فوق الأرض».

إن واحداً من مقاطع القصيدة الأكثر مرارة هو ذلك المقطع الذى يصف لقاء الجنود بالله، فى مؤتمر يحضره أشخاص أثرياء. فالسيد الآلة حين يلاحظ أنه من «المستحيل» تغيير العالم، يقبل بجعل البؤس «غير مرئى». عند ذلك يصبح الجنود شفافين بحيث لايتمكن أحد بعد ذلك من رؤية الجوع والحادث والسعال. يقيناً إننا نظل ندرك دائماً أن الظلم يخيم فوق الأرض، وأن الناس يستغلون ويعذبون. لكننا نرى النتائج لا الأسباب، وأخيراً إذ يفقد الله نفسه كل سلطة على معاونيه الذين يحكمون الأرض، وإذ ينسى محتوى كتابه الخاص، يترك السماء ويدور حول نفسه. هو أيضاً يجب إلصاقه بالجدار وإهلاكه. ثم ما إن يموت الله، حتى يصبح اللامرئى مرئياً، وينكشف الصراع الطبقي.

ومن بين القصائد الأخرى ذات الطبيعة السجالية أو السياسية أو الشخصية، هناك قصائد تهاجم على سبيل المثال، أخطاء جمهورية فيمار، وعدم تبصرها، والخيانة التى تقترفها حين تسلم الشعب لزعماء أكثر خطر منها:

«وبعد فترة يسيرة سمعتهم يقولون بأن كل شيء عاد لسيرته الطبيعية. فإذا ماتحملنا شراً قليلاً سوف نهدي شراً أكبر. لقد التهمنا الخورى بروننغ تقادياً لكيلا يصبح النور لبابن. والتهمنا اليونكر بابن، لكيلا يصبح النور دور شليخر». بعد ذلك يأتى دور هندنبرغ، ثم دور «دهان الأبنية»^(*).

(*) يعنى هنتر، الذى كان فى صباه دهاناً للبناءيات.

وهناك «أغنية الموافقة على العالم» لسنا جريئين بما فيه الكفاية ودائماً نعثر على سبب يبرر تركنا لأنفسنا نجري مع التيار. فحين ترى «إصبعاً مدمى» نقول بسرعة: يعجبني هذا العالم ونبارك هؤلاء السادة الذين لا يمكننا إفسادهم إلى درجة أن نراهم يحترمون القوانين، ويقولون الحق، ويكونون بالتالي غير قابلين لأى إفساد! وبريخت حين يترك نفسه عرضة للغضب على هذا النحو يبدو أحياناً ظالماً كما هو حاله إزاء توماس مان، الذى يصفه فى خانة أولئك «المقودين» الذين يفكرون.

«ينشر الشاعر جيله السحرى. وما يقوله فيه (فى سبيل المال)، يقال بشكل جيد. أما إذا صمت (مقابل لاشىء)، فالأمر حقيقى أيضاً. أقول إنه أعمى وليس فاسداً».

(ترى هل نسى بريخت أن توماس مان كان قد نشر فى العام ١٩٣٠ قصة المعادية للفاشية «ماريو والساحر») أما كل أولئك الذين كانوا يشبهونه فقد صنفهم فى خانة «الناس الطيبين» الذين لم يفعلوا شيئاً ولا يفعلون أى شىء:

«حسناً ولكن الأم؟ أنت لست إنساناً مرتشياً، لكن البارود الذى يهبط فوق بيتك ليس مرتشياً كذلك/ إن ماقلة مرة، لاترجع عنه لكن ما الذى قلته؟ نواياك طيبة تقول رأيك. لكن أى رأى/ إذن اسمع: إننا نعلم أنك عدونا. ولهذا سنلصقك بالجدار. لكن بالنظر إلى مزاياك وقيمتك، سنلصقك بجدار جيد. وسنرميك برصاصات جيدة تقذفها بنادق جيدة، وسندفئك تحت كومة جيدة من التراب الجيد».

كان بريخت يشاهد عدداً كبيراً من معارفه يتحولون إلى الهتلرية (هل تراه كان يفكر بصديقه القديم أرنولت برونن) وكان يقول لهم أن يرحلوا، وأن يبحثوا عن ملجأ لهم فى صفوف الأعداء، «لكى نصبح أخيراً وحدنا، نحن معشر الناس الذين لا يمكننا الرحيل»، أما القساوة التى كان يملأ بها فى الماضى أغنياته العدمية، فهذا هو الآن يوجهها ضد هتلر. وعلى هذا النحو يصبح النشيد التقليدى الذى يقول:

«فلنشكر الله وأعماله الطيبة من قلبنا وقمنا وأيدينا» يصبح لدى بريخت نشيد

تهكمى يمجّد الفوهرر:

«فليكن الله مباركاً؛ لقد أعطانا هتلر الذى جعل ألمانيا كلها ركاماً. فهو حول الملح إلى سكر، والسكر إلى ملح. ومن تشقق الجدار صنع جداراً جديداً طازجاً تماماً».

أما النشيد اللوثرى الشهير «حصن هو الهنا» فيصبح بقلمه «رأسه الكبير كان سندنا، دفاعنا الوثيق» ضد الشيوعية بالطبع.

معظم هذه القصائد لم تنشر فى هذه الأونة، لكنها وصلت إلى ألمانيا بطرق سرية خلال وجود بريخت فى المنفى. وبين العام ١٩٣٢ و ١٩٣٣ اشتغل بريخت كذلك على ملهاة مضادة للهتلرية هى «رؤوس مدورة ورؤوس مدببة». أما الزلزال الذى اعتقد لوهلة أن بالإمكان مقاومته، والذى كانت مقاومته ممكنة بالفعل، فكان فى طريقه للانقراض على ألمانيا. ففى يوم ٢٧ شباط ١٩٣٣ كان الصحافى لودفيغ ماركوزه جالساً فى مقهى «كورفور شندام» فى برلين مع الكاتبين جوزيف روث وأرنست فايس صين - كما يروى - «اقترب النادل من طاولتنا وقال «الرايخستاغ يحترق».. هرعت إلى الهاتف وتحدثت مع صديق لى هو رئيس تحرير أحد الصحف، وصرخت الرايخستاغ يحترق من فعل هذا؟ ومن الطاولتين اللتين كنت واقفاً بينهما أتانى جوابان مختلفان «إنهم النازيون» و «إنهم الشيوعيون» وبشكل عام كانت الأجوبة تسبق الأسئلة قليلا، حُرمت حقائبى وفى اليوم التالى كان أوستزكى وموهسام وعدد من أصدقائى الآخرين قد اعتقلوا».

أما برتولت بريخت فكان من بين أولئك الذين هربوا يوم ٢٨ شباط. وفى العاشر من أيار أحرقت كتبه، مع كتب عدد كبير من الكتاب الألمان والأجانب.

القسم الثانى

المنقى

(١٩٤٨ - ١٩٣٣)

الشاعر يتحدث من المنفى

إن تاريخ الليبرالية الألمانية فى القرن التاسع عشر هو تاريخ المنفى. يشهد على هذا هاينى وماركس ولودفيغ بورنه، والشاعر فرابليغرات، وكذلك كل أولئك الذين هربوا من ألمانيا بعد العام ١٨٤٨ لاجئين إلى أميركا بحثاً عن الحرية.

أما تاريخ الليبرالية الألمانية فى القرن العشرين فهو تاريخ المنفى لكنه كذلك تاريخ الاغتيال والانتحار.

ففى الأيام التى تلت شباط ١٩٣٣ كان مصير كل أولئك الذين بقوا فى ألمانيا فى ظل النظام الهتلرى، إما لأنهم مثل أوسيتزى وموهسام، رفضوا الرحيل، وإما مثل الكثيرين من الآخرين لأنهم لم يتمكنوا من الرحيل كان مصيرهم أن ألقى بهم فى السجن وعذبوا أو اغتيلوا. فعلى لائحة الاستشهاد الطويلة هناك أسماء رجال ونساء مشهورين، وألوف من الآخرين الأقل شهرة. إلى هذا، نجد أن أولئك الذين واتتهم فرصة الرحيل لم يتمكنوا جميعاً من تحمل مساوئ الإقلاع والمنفى. فانتحر الكثيرون ومنهم فالتر بنجامين الذى كان واحداً من النقاد الأدبيين الأكثر حذقاً فى تلك الآونة، وفالتر هاسنكليفر، وستيفان تسفايغ، وكورت توشولسكى، وكلاوس مان، وأرنست تولى.

أما بالنسبة إلى المنفيين الآخرين، فكان الأمر يقوم فى البقاء على قيد الحياة. فسيرياً مثل هب الريح كان الرعب يلاحقهم من بلد إلى بلد ومن مدينة إلى أخرى.

وأحياناً كانت كل الدروب تسد فى وجوههم. وأحياناً كان العدو يقترب بشكل بالغ الخطر. وفى الخارج كان الاستقبال متنوعاً. أحياناً حذراً معادياً وبارداً. وأحياناً حاراً. أما الافتقار إلى المال وحاجز اللغة فأصبحا فى أغلب الأحيان عقبات لا يمكن اجتيازها. أما ذكرى أولئك الذين تركوهم وراءهم فلم تكن تساهم أبداً فى تهدئة الخواطر أو الضمير. بأكثر من معنى كان بريخت واحداً من الذين كان طالعمهم حسناً، إذ اصطحب معه عائلته، زوجته هيلينا فايغل وطفليه ستيفان وبربارا. وهذه الأخيرة كانت قد اضطرت لمغادرة البلد عن طريق التهريب بعد رحيل الآخرين. وكان لبريخت فى الخارج، لحسن حظه، أصدقاء كرام ومتفهمون. ولم يكن بريخت جشعاً على أى حال، فهو لم يطلب أكثر مما كان يمتلك فى الماضى بل وكان فى وسعه الاكتفاء بما هو أقل.

فى البداية أعتقد بأن سفره خارج ألمانيا لن يدوم زمناً طويلاً. ويقال بأنه قد وجه هذه النصيحة إلى لاجئ آخر هو أرنولد تسفايغ «لا ترحل بعيداً. فإننا عائدون خلال خمس سنوات». ترى كيف كان له أن يعتقد، بل كيف كان رأيه أن يعتقد بأن تلك السنوات الخمس ستصبح ١٥، وأن البعض لن يعود أبداً.

قاداته طريق المنفى إلى براغ، ففينا فزوريخ، فى زوريخ التقى أنا سيفرز، وهانيريش مان وفالتر بنجامين، وكورت كلاير وزوجته. كان كلاير هو رئيس التحرير السابق للمجلة الراديكالية «داى لينكسكورفه» ولقد دعى بريخت وعائلته إلى اللحاق به إلى منطقة تسين السويسرية، فى كارونه كانت تلك السفرة فترة استراحة جميلة وسط ظلمة لذيذة، قراءة الصحف عند الصباح، الهدوء المؤقت وذاك الذى كان الأكثر أهمية بالنسبة إلى بريخت، المناقشات والأحاديث التى لم يكن بوسعه أن يعيش بدونها. وهو تذكر حتى فى العام ١٩٥٦ حين كان على سرير الموت تلك الأيام التى قضاه فى كارونه، وكتب إلى كلاير قائلاً «يالللذكرى الدافئة التى احتفظ بها عن كارونه وعن صباحاتها التى كنا نمضيها سوياً، فى الخارج، نقرأ الصحف».

غير أن كارونه لم تكن سوى مرحلة، مثلها فى هذا مثل سانارى - سور - مار فى وسط فرنسا حيث التقى بعدد من الكتاب والمتقنين الألمان الذين كانوا قد اجتمعوا

هناك للتساؤل حول مستقبل ألمانيا (وحول مستقبلهم هم أيضاً فى الوقت نفسه) وكذلك حول ماضيها. لقد كان من سوء حظ الكثيرين منهم أن أنهوا حياتهم فى معسكرات الاعتقال الفرنسية. لكنهم الآن كانوا يتساءلون: ترى كم من الوقت سوف يدوم ذلك «الطاعون الأسمر»؟ وكم من الوقت سيتوجب عليهم أن يبقوا فى المنفى؟ وما الذى يمكن للكاتب والفنان والمفكر أن يفعله للتعجيل بسقوط هتلر والنازية؟

إثر ذلك توجه بريخت إلى باريس. وخلال صيف ١٩٣٣ قدم الباليه الذى كتبه على موسيقى كورت فايل بعنوان «الخطايا السبع الرئيسية للبرجوازيين الصغار» قدم على خشبة عن طريق فرقة «باليه ١٩٣٣» حيث أدت الرقص تيلي لوش، وأدت الغناء لوت لينيا، وأنجز الديكورات كاسبار نيهير (وبريخت لن يرى نيهير بعد ذلك لسنوات طويلة). فشل الباليه فى باريس كما فشل بعد ذلك فى لندن وكوينهاغن وكانت تلك هى آخر مسرحية تكتب بالتعاون بين بريخت وفايل.

كما فى كل مكان آخر حافظ بريخت فى باريس أيضاً على ملابسه الغربية. فظل على الدوام يعتمر قبعته الفارقة حتى حاجبيه، وحذاؤه صار أكثر اهتراء منه فى أى وقت مضى. لم يكن بريخت قد تغير قط، وحين كان يناقش حول المادية الديالكتيكية، ظل على الدوام غير قابل لأى إغراء نسائى له. ويروى صديقه كلاير أنه قد اكتشف ذات يوم وبشكل مفاجئ، شكله البائس حين كان ينظر فى مرآة كبيرة وسط غرفة استقبال باللغة الضخامة.

كيف كان وضعه النفسى حقاً فى تلك المرحلة؟ فى قصيدة طويلة عنوانها «عن الزمن الذى كنت فيه ثرياً» يصف بريخت المنزل الذى كان قد اشتراه فى ألمانيا بالمال الذى جمعه من عمله، ويصف حديقته، والسرور الذى كان يشعر به حين يدخله، واللذة التى كان يحسها حين يلمس الأشياء التى كانت تخصه «لسبعة أسابيع من حياتى، كنت غنياً».

كان يعرف كيف يقدر الأشياء الجيدة حق قدرها حين كان يمتلكها. والآن؟

لقد عرضت عليه الروائية الدانمركية كارين ميكائيلس أن تعثر له على منزل في بلدها، فقبل. إذ إنه في الدانمارك سيكون قريباً من ألمانيا، وسيتمكن أن يظل على علم بما يحدث فيها عبر محادثة اللاجئين الذين كانوا يعبرون الحدود جماعات جماعات. هناك كان بإمكانه أن ينتظر وأن يأمل (ولنذكر هنا أن الدانمرك وقفت خلال الحرب موقفاً بطولياً، وأنها كانت واحدة من البلدان التي بذلت جهوداً كبيرة من أجل اللاجئين، بإيوائهم ومساعدتهم على الهرب أمام الزحف النازي).

لفترة من الوقت عاش بريخت وعائلته في المنزل الصغير الذي تملكه كارين ميكائيلس في جزيرة ثورو. وبعد ذلك توجهوا للإقامة في جزيرة فوتن المجاورة بالقرب من سكوفسبو سترند وسفند بورغ. «هناك أصبح بيت بريخت مكان لقاء كل الكتاب اللاجئين»، أما بريخت نفسه فقد انكب على العمل داخل إسطنبول طلي بالكس الأبيض، وعلى طاولة طويلة ملئت بالأوراق والأدوات المختلفة.

كتب بريخت إلى كلاير يقول «إنني سعيد لتركي باريس. صحيح أن هذا المكان ليس أكثر تسلياً، لكن هنا ثمة وقت للعمل، والراديو يشغل كل مساء بحيث تم إيجاد الاتصال مع العالم. ومع هذا اشتاق كثيراً إلى المناقشات».

لكنه لم يكن في ملجأ نهائي من المضايقات. فالشرطة كانت تراقب اللاجئين عن كثب. ورئيس الشرطة في كوبنهاغن كان على اتصال دائم بزميله في برلين. لكن إزاء كل المحاولات التي بذلها النازيون لإجبار الحكومة الدانماركية على تسليمها اللاجئين السياسيين، ولاسيما بريخت، كانت السلطات ترد برفض حازم. فالحال أن الغالبية العظمى من الشعب الدانماركي، ناهيك عن الحكومة، كانت تدعم النضال المعادي للفاشية بشجاعة وصلابة مثيرتين للإعجاب.

ذات يوم كتب فوختفانغر «إذا كان المنفى قد سحق بعض الناس، وإذا كان قد جعلهم بائسين وخبثاء، فإنه في الوقت نفسه صلب من عزيمة الآخرين وجعلهم أكبر حجماً».

والواقع أنه على خلاف بعض المنفيين الذين فقدوا شجاعتهم ووصلوا إلى حد الانتحار، كانت تجارب تلك السنوات بالنسبة إلى بريخت وإلى توماس مان وهانيرش مان وعدد من الآخرين، تجارب مثمرة ومشددة للعزائم. ومنها اكتسب بريخت قوة معنوية كما اكتسب مزيداً من الموهبة. ففى المنفى كتب صاحبنا أعماله الأكثر جمالا والأكثر غنى.

إلى جانب مصادره الداخلية، كان بريخت يجد دعماً لعزيمته فى القناعة بأن النصر سيتحقق ذات يوم، ويأنه سيكون نصراً تفرضه الإرادة الشعبية. وهكذا اجتمعت تربيته السياسية، وإيمانه العميق (وطوباويته إذا شئنا)، وإنسانيته، اجتمعت لتعطيه قوة خلال تلك السنوات حين كان من السهل جداً على أى كان أن يسقط ضحية التشاؤم والكآبة واليأس.

ليس معنى هذا أن بريخت كان على الدوام فى ملجأ من الحزن والشك والمرارة، لكنه كان يمتلك ميزة ثمينة، روح المرح. لكن ليس ذلك المرح العابث الذى كان يلجأ إليه الناس العاطفيون، بل المرح الحاد والمتبصر والواقعى الذى يمتلكه، عادة، الإنسان الذى ينظر إلى البعيد. لقد كان هذا المرح بالنسبة إليه تزياناً قوياً ضد الانهيار. فهو كان يعلم أنه بإزاء وضع مأساوى (هو أكثر الأوضاع التى عرفها العالم مأساوية)، لكنه كان يرفض الاعتقاد بأن الفجيعة هى المصير الأخير والعبء الحتمى الذى يحمله الإنسان.

المنفى مؤلم للجميع، وهو بالنسبة إلى الكاتب تجربة بالغة المرارة، فالكاتب على عكس الموسيقى والرسام والراقص، سجين داخل حدود اللغة. بمعنى أنه بعيد عن مواطنه - عن قرائه - يتكلم فى الفراغ، إن جاز لنا القول، فإذا كان يتمتع بسمعة عالمية، يمكن لأعماله أن تترجم وأن يفلت هو بالتالى من كابوس الصمت. لكن إذا كان الكاتب كاتباً مسرحياً، يكون بحاجة إلى مسرح وإلى ممثلين وإلى مخرج. كان بريخت يمارس مهنته منذ زمن كان من الطول بحيث كفاه لى يعلم بأن مسرحياته، تلك التى كان قد كتبها، والأخرى التى سوف يكتبها، لن تمثل بشكل ملائم قبل سنوات.

لكنه كان يعلم جيداً أن عليه فى الوقت الحاضر، أن يستخدم ما أتبع له. فلم يكن أبداً بالأمر المجانى استخدامه فى الماضى لممتلئين ولفرق غير المحترفين. فتلك الوحدات العاملة كانت موجودة فى الدانمارك كما فى أى مكان آخر. وعلى هذا النحو سوف يعمد، وهيلينا فايجل، إلى استخدام الإمكانيات المتاحة لهما.

أمام عينيه، وعلى جدار منزله الجديد، كان قد خط هذه الكلمات «إن الحقيقة ملموسة». وفى الوقت الحاضر هاهو مستعد لبذل جهده من أجل نقل هذه الحقيقة إلى العالم، وإلى مواطنيه الذين بقوا فى ألمانيا إن أمكن.

والصعوبات التى كانت تنتظره لم تكن مجهولة لديه. وهو كذلك لم يكن قد تحرر من كل هم يتعلق بعيشه وبعيش عائلته. فأمامه على الدوام يمثل خطر اضطراؤه للهرب. فهتلر والنازيون لم ينسوا بعد قصيدته «حكاية الجندى الميت» ولا أعماله الأخرى المعادية للفاشية. وفيما كان يتأمل، وهو جالس إلى طاولته، مياه سفندبورغ الهادئة، والمنازل التى طليت بالكلس الأبيض. لاحظ أن لأحد تلك المنازل «ثلاثة مخارج». وأنه لأمر جيد بالنسبة لذلك الذى يناضل ضد الظلم والذى قد تاتى الشرطة فى أية ساعة لأخذه».

وهو فى جلسته تلك أتى وبشئ من الحنين على ذكر السلم الظاهر الذى كان يخيم على مدينته أوغسبورغ، الهدوء فى العشبات، ورنين جرس كنيسة الأورسولين، والعمال الجالسون فى الخارج أو المنحنون على النافذة، والجيران الذين تحسباً للجليد غطوا أشجار الخوخ المزروعة قرب الجدران بالقماش الأبيض.

لكن بريخت لم يكن بالإنسان الذى يغرق فى مثل تلك الأفكار. كان يقول «التعليم من دون تلامذة، والكتابة من دون مجد أمر صعب». وكان يتذكر اللذة التى كان يستشعرها فى الماضى حين يحمل الصفحات المكتوبة حديثاً إلى عامل الطباعة الذى ينتظره، ومن ثم «يعبر همسات السوق» حيث كانت تباع الأشياء وتشتري، وحيث كان هو أيضاً يبيع «عبارات» من دون قراء ومن دون نقاد، كيف للكاتب أن يعرف ما إذا كانت الأشياء التى يكتبها صحيحة أو مخطئة؟ وكيف له أن يستفيد من أخطاء الماضى أو من أخطاء الآخرين؟ فـ «القبر وحده هو الذى لن يعلمنى شيئاً».

كانت كل هذه المشاعر تنعكس فى قصائد تلك المرحلة، ومعظمها لن ير النور قبل بضعة أعوام. أحياناً كان هناك النضال المقلق ضد اليأس:

«سألنى ابنى الصغير: هل على أن أدرس الرياضيات/ فكرت أن أجيبه: ما الفائدة، فقطعتا خبز هما أكثر من قطعة واحدة، وهذا أمر سوف تتعلمه دون دراسة؟ سألنى ابنى الصغير: هل على أن أتعلم الفرنسية؟/ فكرت أن أجيبه: ما الفائدة، فهذا البلد، فرنسا بات على وشك السقوط، فلن يكون عليك إلا أن تحك بطنك بيدك ثم زجر، وسيقهموك/ سألنى ابنى الصغير: التاريخ، هل على أن أتعلمه؟/ فكرت أن أجيبه: ما الفائدة، تعلم كيف تدخل رأسك فى الرمال فربما بهذا تبقى على قيد الحياة./ لكنى قلت: تعلم الرياضيات، تعلم الفرنسية، تعلم التاريخ!».

وفى البداية كان يقول لنفسه:

«لاتدق مسماراً فى الحائط/ ارم سترتك على المقعد/ لماذا تتحسب لأربعة أيام؟/ ففى غد ستعود».

وذلك لأنه كان يعتقد بأن الحواجز المتهاكة التى تفصله عن وطنه سوف تتهاوى مثلما يتفتت الكس فوق جسر البيت. لكن بريخت بعد تفكير دق المسمار فى الحائط على أى حال. فهو لن يستطيع الرحيل قبل زمن. لكن ماذا عن عمله؟

«انظر فى زاوية الحديقة شجرة الكستناء الصغيرة التى حملت إليها دلواً ثقيلاً مليئاً بالماء!».

لقد انضم بريخت إلى خانة كبار منقبى التاريخ: أوفيد، بوتشولبي، توفور، فيون، دانت، وهابنى، وهو فى واحدة من قصائده يقوم بزيارة وهمية إلى كتاب الماضى الكبار هؤلاء، فيعمد كل منهم إلى إسداء نصيحة إليه، جدية أو غريبة. لكن فجأة من زاوية مظلمة. يرتفع صوت يسأله: «وأنت هل يحفظ الناس أشعارك غيباً؟ وأولئك الذين يعرفون الأشعار هل هم واثقون من إقلاهم من الاضطهاد؟» وفى الصمت الذى يلى هذه الكلمات، يشرح دانت لبريخت «هؤلاء هم المنسيون، لقد أعدمتم أجسادهم وكذلك أعمالهم»، عند ذاك يشحب لون القادم الجديد.

مثل عدد كبير من اللاجئين الآخرين، بقى بريخت أقرب مايمكن من الحدود «فى انتظار يوم العودة، راصداً أقل تغير فى الجانب الآخر، ممطراً أسئلته على كل قادم جديد». والصيحات التى كانت تطلع من معسكراتهم، كانت تبلغ أذنه «ونحن نشبه شائعات الجريمة التى تتمكن من اجتياز الحدود. كل واحد منا يسير، بحذانه الممزق، وسط الزحام، يفضض العار الذى يملأ الآن أرضنا».

كان بريخت قد حمل معه بعض حوائجه، جرابته العسكرية مليئة بالمخطوطات وحوائج التدخين والمنافض، والياقطة الصينية التى تمثل الإنسان الشكاك، والأقنعة والشىء الذى لم يكن أقل أهمية: الراديو الصغير مع ستة مصابيح للتبديل. وفى كل صباح كان ينصت إلى هذا الراديو وهو يعلن تفاصيل انتصار أعدائه، وكان يتوسل إلى الراديو قائلاً: «عدنى بالآ تصوير أخرس فجأة».

كانت المناظر الطبيعية التى تحيط به جميلة، لكن لم يكن فى وسعه أن يرى سوى سمانها المشوهة، فالخفة، والطيش كانا فى ناظره خطيبتين مميتتين.

«إن مقطعاً فى قصيدتى يعطينى انطباعاً فريداً من نوعه/ ففى داخلى يتجابه الانسحار أمام مرأى شجرة التفاح المزهرة، والرعب الذى يتاكلنى أمام خطابات دهان البنات/ لكن الرعب وحده هو مايدفعنى للكتابة».

كانت تنتابه الكوابيس أحياناً. ذات ليلة حلم أنه فى مدينة وأنه يقرأ فى الشوارع كتابات باللغة الألمانية، استيقظ فجأة والعرق يتصبب منه ثم إذا نظر من النافذة ورأى المكان، أدرك بارتياح أنه لا يزال خارج ألمانيا. كان الفلاحون المتطيرون، يؤمنون أن نعيم اليوم نذير بالموت. وبريخت كان يسمع اليوم بصرخ فى ليالى الربيع. لكنه وهو الذى يعرف كيف يقول حقيقة أولئك الذين يهيمنون، لم يكن بحاجة إلى عصفور الموت لكى ينذره.

كان يحس بالشفقة إزاء أولئك الذين ضعفوا وهربوا، وهو يبكى فقدان إنسان «ذى قيمة هجر قضية خيرة من أجل قضية شريرة»، وهو بالتناقض مع هذا يذكر نادرة

حدثت خلال الحرب العالمية الأولى: كان جندي إيطالي قد كتب على جدران سجنه «يعيش لينين» ولما لم يتمكن أحد من محوها قال الجندي «إذا شئتم التخلص منها اعدمو الجدار».

للمحيطين، واللباسين المتسائلين «على من نتكل؟» كان يقول «لا تتلكوا على أحد غيركم!».

وكان يعترف بفخر أنه قد «طرده عن حق». «لقد ترعرعت ابنًا لعائلة» هذا ماكتبه في واحدة من أقوى قصائده. أجل فلقد ربى أهله خائنًا بينهم، خائنًا أبلغ أسرارهم للعدو، وترجم لاتينية القساوسة الذين كانوا يدفعون «إلى اللغة العامية». ولهذا السبب ناله الحرم. وأطلقت ضده دعوى تقول بأنه «متهم بأدنى الأفكار: أفكار الناس الخسيسيين». غير أن أولئك الذين لا يملكون شيئًا يعرفونه ويأوونه قائلين «لقد طردوك عن حق. حسب ما قرأنا».

وكان بريخت أقل تهاونًا بكثير مع أولئك الذين كان يعتقد أنهم قد خانوه وخانوا قضيته. فقارئه القديم كارل كراوس، الناقد النمساوي الكبير، الذي كان قد دافع عنه بصلافة في صحيفة «داي فاكل» والذي كان قدره حق قدره بالمقابل، هامو قد صمت في مواجهة الرعب النازي. كان الصمت إدانة. وبريخت فهم هذا وكتب:

«حين يعتذر الإنسان الفصيح لأنه فقد صوته، يظهر الصمت على المنصة ينتزع الغطاء الذي يخفيه ويصرخ: إنني شاهد».

لكن، حتى قبل أن تصل هذه القصيدة إلى من هي موجهة إليه، تكلم كراوس. تكلم مؤيداً المستشار دوالفيس والأمير فون شتارمبيرغ، وضد الاشتراكيين - الديمقراطيين إذ كانوا ضحايا انقلاب ١٩٣٤ فهزموا وذبخوا، تكلم كراوس ليندد بالألمان الذين هجروا وطنهم. عندئذ أمسك بريخت بقلمه وكتب:

«لقد شهد ضد أولئك الذين أسكتوا/ وأدان الذين قتلوا/ مجد القتلة وأدان المقتولين/ ياله من عصر، يرجفكم خوفاً، هذا الذي يصبح فيه الإنسان الشجاع،

إن كان مقيماً في جهله، عاجزاً عن انتظار الوقت القصير الضروري لتمجيد أعماله الصالحة».

لقد كانت تلك الخيانة جرحاً مؤلماً لبريخت لأن كارل كراوس كان ما يزال حتى العام ١٩٣٣ يقول عن بريخت، وهو يعرف جيداً آراءه السياسية «إنه يضع في جيبه معظم الكتاب الألمان المعاصرين». وبريخت لم يكن قد نسى التمارين المسرحية التي كان كراوس يحضرها في برلين، والمناقشات التي كانوا يخوضونها، هم والآخرين، حول قضايا المسرح.

مقابل هذا لم تكن قضية ستيفان جورج، الذي دعاه هتلر للدخول في أكاديميته، لم تكن قد أثارت شجن بريخت، فهو كان ينظر، بنفاد صبر، اللحظة التي سيضطر فيها هذا «المتكلم الجميل» أخيراً إلى إنجاز عمل نافع ولو لمرة وحيدة في حياته، الضغط على زناد بندقية على سبيل المثال.

وبتعبير أكثر قسوة أيضاً كتب بريخت إلى رفيقه السابق، الممثل هاتيرش جورج، الذي أصبح رجعيًا، طالباً إليه أن يتدخل لصالح ممثل آخر هو هانس أوتو الذي كان بريخت قد علم أنه اعتقل وعذب. وفيما بعد اغتال النازيون أوتو:

«يبدو أنه لا يمكن الظن بأن لديك أدنى اعتراض على النظام الراهن. لقد قيل لنا إنك سرعان ما اعترفت بالخطأ الذي اقترفته باحتكاكك بنا، نحن معشر الشيوعيين، لفترة من الزمن».

«حاول إنقاذ هانس أوتو، هذا الكائن الاستثنائي، الذي لا بديل له ولا يمكن إفساده»، هذا ما طلبه بريخت من جورج. «ثم لاتنس أن الزمن يتغير وأنت ربما كنت مخطئاً، أنت وكل الذين من نوعك، حين تعتقد بديمومة البربرية وبأن الجزارين لا يمكن قهرهم».

ولقد انشغل بال بريخت حين علم بأن كارل أوسيتسكي قد مات في أحد السجون النازية. وقبل ذلك بفترة كان أوسيتسكي قد نال جائزة نوبل للسلام. ومن أعماق قلبه وجه له بريخت، تحية حزينة:

«لم يستسلم، ضربه حتى الموت. ضربه حتى الموت لم يستسلم».

إن الفم الذى كان يطلق تحذيرات لم يكن أحد يصغى إليها، هاهو الآن يملؤه التراب، وفوق قبره ثمة طوابير تخطو:

«إذن أكان نضاله دون جدوى؟ لقد ضرب حتى الموت، لكنه لم يناضل وحيداً. العدو لم يفز بالنصر بعد».

معركة ضد الإرهاب

من مأواه الهش، فى جزيرة غونن بالدانمارك، كان برتولت بريخت ينظر إلى العالم المتمدن وهو يقاتل متراجعاً أمام تقدم الأحذية النازية المرعب. ومن الآن وصاعداً سوف يرتبط وجوده نفسه ارتباطاً كلياً بالأحداث التاريخية، وهو أيضاً سوف يهرب جسدياً أمام العدو، لكن هذا الهرب ستعوض عليه ضروب تطور ذهنى وأخلاقى ستتحقق عنده؛ فلفترة من الوقت سوف يصبح مثل الكثير من الآخرين، شخصاً «على الهامش». قليل الثقة بغده، لايبقى على قيد الحياة ولا يعتاش إلا بفضل ما أطلق عليه بتهكم اسم «الحظ».

إن الكابوس الذى كان قد اعتقد فى البداية أنه سيتفتت عند الفجر، كان صفحة كبيرة ومظلمة من صفحات التاريخ. ولقد بدا أن تعزز قوة النظام الهتلرى فى داخل ألمانيا وانتصاراته، غير المتوقعة غالباً، بدا أنه قد حكم على العالم المتمدن بموت لا مفر منه.

فى تشرين الثانى ١٩٣٣ انسحبت ألمانيا من عصبة الأمم ومن مؤتمر نزع السلاح. فى الشهر نفسه انتخبت فى الرايخستاغ أكثرية نازية. وفى حزيران أسقط هتلر «الجناح اليسارى» فى حزبه، أرست روم، والجنرال فون شلبخر وجورج شتراسر. وفى العام نفسه مات الرئيس هندنبيرغ. وفى تموز اغتيل المستشار النمساوى دولفيس. وأعلنت تشريعات نورمبرغ العنصرية، وأعيد ضم منطقة «الساار» إلى ألمانيا

وسط الحماس العام. وتم القبول ضمناً بإعادة تسليح ألمانيا كأمر واقع. فى العام ١٩٣٦ تم احتلال رينانيا وتدخلت ألمانيا وإيطاليا مباشرة فى الحرب الإسبانية إلى جانب فرانكو، وفى آذار ١٩٣٨ تم ضم النمسا، وبدأت مأساة «التهدئة» الهزلية و«السلم الخالد». وفى ٢٠ أيلول ١٩٣٨ وقع نيفيل تشمبرلان رئيس وزراء بريطانيا اتفاقية ميونيخ، وفى ١٥ آذار ١٩٣٩ لم تعد تشيكوسلوفاكيا موجودة كدولة مستقلة. وفى آب ١٩٣٩ وقع ميثاق عدم الاعتداء بين ألمانيا والاتحاد السوفيتي، وفى الأول من أيلول ١٩٣٩ تم غزو بولونيا. وفى نيسان ١٩٣٩ هرب بريخت إلى السويد. فى نيسان ١٩٤٠ حلّ فى فنلندا، وفى آب ١٩٤١ استقل، سابقاً القوات النازية بفترة سيرة، قطاراً كان عليه أن ينقله إلى فلاديفوستوك. فى رحلة قادته فى نهاية الأمر إلى الولايات المتحدة الأميركية.

وإذا كان بريخت لم يفقد حس مرجه خلال ارتحاله. فإنه كان بلا شك حساساً إزاء واحدة من تلك الأحداث التى تتكشف عبرها سخرية القدر كلها. ففي التاسع عشر من نيسان ١٩٤١ قدمت مسرحية «الأم كوراج وأطفالها». تلك المسرحية التى تندد بالحرب. فى «شادشيلهاوس» فى زيوريخ على يد ليوبولد ليندتبرغ، حيث قامت تيرجيسه بالدور الرئيسى. بعد ذلك بثمانية أسابيع أى فى ٢٢ حزيران ١٩٤١، غزا النازيون الاتحاد السوفيتي. فى ذلك النهار كان بريخت فى وسط المحيط. وفى ٢١ حزيران ١٩٤١ نزل فى سان بدرو بكاليفورنيا.

إن بريخت الذى كان قد قاتل هتلر والنازية فى وطنه، لم يكن يريد الآن سوى متابعة القتال. لقد آل على نفسه مهمة واحدة: تحطيم العدو. وهو من قوره انكب على العمل دون أن يفض الطرف عن هذا الهدف الرئيسى، ودون أن يترك أى شىء يبعده عنه. كان قد نظر على الدوام بجدية إلى دوره ككاتب. والآن هاهو فى طريقه لاستخدام كل الأسلحة المتاحة له فى سبيل مهاجمة القلاع البربرية الجديدة.

لا ينبغى علينا هنا أن نستنتج بأن بريخت كان على الدوام فى منحى من الشجن والشك والمعاناة، بل والارتباك. لكنه كان يؤمن إيماناً لا يقهر، بديناميكية الكلمة.

ربما كان يبالغ في تقييمه لقوة الكلمة، لكن لاشيء يشير إلى أنه قد فقد إيمانه ذلك أبداً.

كان قد جابه مصاعب أخرى غير المصاعب السياسية، غياب المسرح الملازم، وتناقص إمكانيات نشر أعماله، لقد حمل معه مخطوطات مكتملة وأخرى غير مكتملة. ولقد كان من حسن طالع أنه قد تمكن من نشر بعضها لدى مؤسسات أنشأها المهاجرون في براغ وأمستردام ولندن.

ساهم بريخت بوصفه محرراً في بعض الصحف المعادية للفاشية كـ «داى سملونغ» التي صدرت في أمستردام، و«داس فرت» و«الأدب العالمى» اللتين صدرتا في موسكو. ولقد شارك بنشاط في مؤتمرات للكتاب وفي ندوات أخرى عقدت في مناطق أوروبية مختلفة. كان يقرأ بشكل هائل ويكثر الدراسة، وكان لا يكتف عن طرح أسئلته على اللاجئين. وكان يشتغل وهيلينا فايغل مع مجموعات مسرحية، تضم محترفين وهواة. وهو مثل كورليانوس، كان بمقدوره أن يقول عن نفسه «مادامت أنا باق فوق الأرض ستظلون تسمعون عنى، وليس عنى فقط، بل وعن الذى مثلى أيضاً».

لم يكن يدع شيئاً يلهيه عن عمله . فى العام ١٩٣٤ نشر فى باريس مجموعة قصائد عنوانها «أغنيات، قصائد وأناشيد» بإعداد موسيقى قام به هانس إيسلر.. وفى العام نفسه أصدر الناشر ألبرت دى لانج، فى أمستردام كتابه «رواية القروش الثلاثة».

فى صيف ١٩٣٣ زار باريس حيث قدم عمل الباليه الذى كتبه باسم «الخطايا السبع الرئيسية للبرجوازيين الصغار». وتعتبر هذه المقطوعة بمعنى من المعانى نوعاً من الإضافة لمسرحية «ماهاغوتى». إن الذهنية المعادية للبرجوازية التى كانت تحرك الباليه جعلت منه «رقصة مقابرية» من حول زوال البرجوازية. وأحداث هذا العمل، مرة أخرى، تدور فى أميركا.

شخصيتا الباليه الرئيسيتان، أنا، وأنا ٢، شقيقتان (هما فى الحقيقة وجها شخصية واحدة). تمثل أولاهما الاستلابات الضرورية للنجاح فى المجتمع الحديث،

أما الثانية فتمثل الغرائز الطبيعية، وردود الفعل والاحتياجات العادية. تقرر أنا، وأنا ٢، كسب مال يمكن عائلتهما من بناء بيت في لوزيانا وتصلى العائلة:

«أن ينور الله فتاتينا العزيزتين/ لكى نتعرفا على طريق العيش الرغد./ وليعطهما القوة والمتعة لكى لاتخطئان ضد الشرائع التى تجعل الناس أغنياء وسعداء.»

تغوى أنا ٢ بالسقوط فى فخ الخطيئة. أى فى فخ غرائزها الطبيعية: الكسل (فهى تحب النوم)، والغضب (فهى تكره الظلم)، والكبرياء (فهى لا تريد أن تتعرى فى رقصة تعرية)، والزنا (فهى تقع مغرمة). وهى إذ تمارس مهنتها بوصفها قوادة تتوصل إلى تجاوز غرائزها الطبية الطبيعية فتكافأ بمبالغ مالية ضخمة. وهذه المرة أيضاً يظهر بريخت الطبيعة وقد خفقت فى الأسواق المالية، ويقول بأن المشاعر الحميمة هى عقبات فى وجه الطريق المؤدى إلى المال والنجاح. ويقال بأنه حين قدم هذا الباليه على يد الفرقة الملكية الدانماركية فى كوبنهاغن، استاء الملك الذى كان يشاهد العرض إلى درجة أنه ترك الصالة بصخب. على أى حال لايمكن القول بأن هذا العمل هو عمل ملهم. أما موسيقى فابل فإنها جديدة أكثر من أشعار بريخت بالبقاء فى الذاكرة.

أما نشر «رواية القروش الثلاثة» فإنه جاء ليكمل الثلاثية التى شكلت الأوبرا جزءاً من الأول، والفيلم (المحاط بكل التغييرات الصاخبة) جزءاً من الثانى. وتلك الرواية، التى تستعير موضوعة الأوبرا نفسها وتتوسع بها، تفتقر إلى التوازن بعض الشيء، وبطبيعة إلى حد ما، لكن تشرق فيها أحياناً مشاهد براقعة تظهر بريخت فى أحسن ما لديه من موهبة تهكمية. وإلى شخصيات العمل القديمة التى نعرفها جيداً، يأتى لينضاف هنا قادم جديد هو البروليتارى جورج فيكومى، الذى سبق له أن قاتل فى حرب البوير، فأصيب بعاهة وعاد إلى لندن منذ فترة. وجورج هذا هو الذى يحمل فى الرواية رسالة بريخت الاجتماعية الجديدة. لقد انتقلنا الآن إلى عالم المضاربات المالية الذى هو عالم أكثر تعقيداً وارتفاعاً، وإن لم يكن أكثر أخلاقاً. فماكهيت. فى الوقت الذى ظل فيه محتالاً ينتمى إلى الرعاع، صار الآن مالكاً لمخازن يبيع فيها بضائع مسروقة، والأمر ينتهى به ليصبح مصرفياً كبيراً. أما بيتشام، فإنه الآن،

إضافة لاهتماماته القديمة، يبدو متورطاً في عملية قبيحة قوامها بيع الحكومة مراكب فاسدة تستخدم لنقل الجنود الإنجليز إلى إفريقيا الجنوبية.

بقساوة ضرباته، وبالفن الذي يجعل هذه الضربات تصيب الهدف بدقة، ويتدفق أسلوبه، يأتي بريخت هنا، مؤلفاً تهكمياً، ليعلمنا بسويفت، وعلى هذا النحو ترى، في الرواية، المطران وهو يلقي صلاة لتذكّر الجنود الذين غرقوا في واحدة من تلك السفن الفاسدة هي السفينة المسماة «المتفائل»، أما الأحداث التوراتية التي تقول «لكل ما يستحق» فإنها تصل هنا إلى ذروة اللؤم المفاجئ: «لكل حسب ثروته»، «أما عرق تلك السفينة، التي كان مصيرها أن تغرق، فقد أتى ثماره، فهي قد عادت علينا بالفوائد وبفوائد الفوائد، أيها الرب القدير».

أما ما في مجرى الأحداث والتحليل السيكلوجي من هنا، فإنه يجد تعويضه في تلك الأفكار التي ترد في الرواية حول الحياة وحول الإنسان، حول الحرب وحول السلام، وحول «مسرّي العالم». ومنها على سبيل المثال «في القصر كانت الفئران تقفز مثل الحملان القافرة في براري ويلز، حيوانات ضخمة وسمينة، لم يسبق لها، على الرغم من تقدمها في العمر، أن رأت إنساناً عن قرب، وخمنت مايمثله من خطر».

أما أفكار ماكهيت حول «البيع» فإنها لم تبُل:

«أن تكون بائعاً معناه أن تعلم، البيع معناه مقاومة الجهل، جهل الجمهور الفاضل.. كما ينبغي أن يقال للأطفال مايناسبهم. إن على الجمهور أن يشتري ليس مايفتقر إليه، بل ماقد يحتاج إليه».

وكذلك أفكار بيتشام حول «الجريمة» :

«إن كل واحد يعرف أن جرائم المالكين لاتحميها سوى ظواهرها فقط. فإذا كان بوسع السياسيين أن يستخدموا نفوذهم، فما هذا إلا لأن ثمة اتجاهًا عامًا يتصور أنهم يستخدمون، لكي يرتشوا، مقداراً أكبر من الدهاء ومن الجرأة. والحقيقة أن الوضع ليس على مثل هذا».

لقد أصغى فيوكومبى، الذى كان قد اشتغل لدى بيتشام، لكن هذا عاد وصرفه بحيث يجد نفسه الآن دون مأوى، أصغى لحظة المطران وهو، إذ ينام الآن تحت جسر، وحيداً دون قرش فى جيبه، هاهو يحلم بيوم الحساب. لكنه، فى حلمه، يمثل دور القاضى الأعلى، أما المتهم، فليس سوى مؤلف الأحذوثة: المسيح نفسه وذلك لأن النص الذى استخدمه المطران، مأخوذ من إنجيل لوقا (١٩، ١١ - ٢٦) المتحدث عن الإنسان الكريم المحتد الذى يرتحل إلى بلد بعيد، ويوزع عند ارتحاله، عشرة تالانات (قطع نقدية ذهبية) على كل عبد من عبيده، ويلاحظ لدى عودته، أنهم جميعاً باستثناء واحد منهم قد استغلوا نقودهم استغلالاً جيداً.

إن هذا المشهد هو أكثر المشاهد التى كتبها بريخت إثارة وقدرة على الالتصاق بالذاكرة: أمام فيوكومبى يقف شهود الدفاع الذين يؤمنون بفكرة أن كل البشر فوق الأرض قد نالوا عشرة تالانات، وعليهم أن يستثمروها لكى تنمو وتزداد. ولقد تبين أن كل واحد منهم يمتلك، إضافة إلى مواهبه الطبيعية التى هى الذكاء والعقل والهمة، القدرة على ممارسة مهنة هى مصدر لخل ملموس. لكن ماذا عن الآخرين - يسأل القاضى المسيح - أولئك الذين لم ينالوا التالانات العشرة، من المفروض أنك قلت أن كل الناس، وليس بضعة منهم فقط، قد نالوا التالانات العشرة، التى عادت بعد ذلك وتضاعفت خمس مرات وربما عشر مرات. ومع هذا هاهم شهود الاتهام، الجائعون، والذين اكتهلوا فى صباهم، والمشوهون والتعساء، أولم ترهم إذن؟ إن القاضى يعجز عن فهم هذا الأمر، إنه جاهل، وهو إذ ييأس أمام هذه القضية يلجأ إلى «الموسوعة البريطانية» ويطلب منها أن تجيبه على هذا السؤال المقلق: لماذا يتمكن بضعة أشخاص فقط، يشكلون الأقلية، من مضاعفة ثرواتهم، وتحويل التالان الواحد - كما يقول الكتاب المقدس ويأمر - إلى خمسة تالانات بل وعشرة؟ ولماذا لا يتمكن الآخرون، الذين يشكلون الأغلبية، من مضاعفة أى شىء آخر عدا بؤسهم؟ وما هو هذا التالان بالنسبة إلى القوم السعداء؟ على سبيل الجواب لاتجد الموسوعة البريطانية شيئاً تقوله غير كلمات مثل: رأس المال، اليد العاملة، التنظيم، الاختراعات والزهد. وفى نهاية الأمر يكتشف القاضى حقيقة

الأمر بنفسه «هاك تالانك! إنه نحن! الإنسان هو تالان الإنسان! فالذى لا يكون لديه شخص يستغله، يستغل نفسه».

إن هناك مئات ألاف الأشخاص الذين لم تدفع لهم أجور كافية ولم يتلقوا التالان المكسب لمضاعفة ثروتهم. لذا يستدير فيوكومبى، القاضى، نحو المسيح المتهم، قائلا «إنك مقتنع الآن! وها أنا أدينك بتهمة الخطأ فى الكتابة، ونشر الأكاذوبة! أدينك بتهمة التواطؤ، وبتهمة إخبار رعيك بهذه الأحداث التى ليست، بدورها، سوى تالان! تالان يمكن المضاربة به! وأنا أدين كل أولئك الذين يجروون على إعطاء مثل تلك الأحداث للآخرين، والتحدث إليهم بمثل هذه الأمور! أحكم عليهم بالموت! بل وأذهب إلى أبعد من هذا: إن كل واحد يترك هذه الأحداث تروى دون أن يتدخل لفضحها، مدان! وبما أننى، أنا أيضاً، أصغيت صامتاً إلى الأحداث وهى تروى.. ها أنذا أحكم على نفسى بالموت!».

والحقيقة أن فيوكومبى سرعان ما يعتقل بعد بضعة أيام، وتلصق به جريمة كان مأكهيت قد ارتكبها بصورة غير مباشرة، ويشنق. وذلك ما كان يقلق بريخت، ويوحى له بالغضب والرحمة: إن الناس فى عدم تبصرهم، لا «يرون» ولا «يفهمون» ذاك الذى يحولهم إلى عبيد، بل إنهم غالباً ما يساندون أولئك الذين يتحكمون بهم.

إلى جانب هذا كان بريخت قد حمل معه من ألمانيا، كذلك، الكتابة الأولى المنجزة لمسرحية معادية للنازيين تحمل عنوان «رءوس مستديرة ورءوس مدببة»، وهى مسرحية كان قد بدأ الاشتغال عليها منذ العام ١٩٣٢. ثم وفيما كان فى ملجنه الدانماركى شرع فى إعادة النظر فيها، أخذاً فى حسبان الأحداث الجهنمية التى حلت بعد ذلك: حريق الرايخستاغ، وقوانين نورمبرغ العنصرية، التى مكنته من فهم طبيعة الفاشية بشكل أفضل.

فى الأصل، كان على هذه المسرحية أن تكون مجرد اقتباس لمسرحية شكسبير «العين بالعين»، وهو اقتباس كان قد شرع فى الاشتغال عليه بناء على طلب من لودفيغ برغر مدير الـ «فولكلربوهنه». ولقد تغير المشروع، خلال العمل عليه، كما كان يحدث

مع بريخت دائماً. إذ إن مخيلته سرعان ما حولت الموضوع القديم إلى موضوع معاصر، وتمخض عن الأمر شيء بالغ الجودة. كان بريخت يرى أن «العين بالعين» هي أكثر مسرحيات شكسبير «تقدمية»، وكان مغزاهما يقول إنه ينبغي أن يطلب من الكبار، ما يطلبونه هم أنفسهم، بمعنى أنه لا ينبغي لهم أن يطالبوا أتباعهم بأخلاقيات لا يمارسونها هم بأنفسهم.

وتشير أول الصفحات التي خطها بريخت في مسرحيته هذه إلى أنه بدلاً من أن يعالج، كما هو الحال مع شكسبير من قبله، مشكلة الرحمة والضعف البشري، كان يرغب في أن يسلط الضوء على الطابع الطبقي للقضاء. أما النسخة الأولى المنجزة من مسرحية «رءوس مستديرة ورءوس مدببة»، فكانت قيد الطباعة حين استولى هتلر على السلطة. وعلى الفور صادرها النازيون. وكان بريخت قد حاول البرهنة على أن الرغبة في المصالحة بين المصالح الطبقة بواسطة أية أيديولوجيا من الأيديولوجيات، تموضع نفسها «ما فوق الطبقات»، مشروع خداع غايته الفشل، حتى ولو كان ينطلق من نوايا طيبة. في تلك الكتابة الأولى تحول «أنجلو» شكسبير إلى «إنجيلاس» وإنجيلاس شخصية تكاد تكون تراجيدية، شيء شبيه بدون كيشوت معاد للإمبريالية، أمله أن يحل الصراعات المعتملة داخل المجتمع الذي يعيش فيه. لكنه في نهاية الأمر يعود إلى صوابه. أما ديماجوجيته فإنها تتوجه ضد أولئك الذين يعتقدهم الأعداء الحقيقيين للمجتمع: ذوى «الرءوس المدببة». لكنه سرعان ما يكشف أن «ذوى الرءوس المدببة». العناصر «النقية»، إنما تطيع مصالحها الخاصة دون أن تفكر سوى بملء جيوبها، غير عابئة بمصلحة الدولة.

بعد العام ١٩٣٣ لم يعد هذا التفسير للأيديولوجية الفاشية ذا قيمة. وصار من الضروري تغيير شخصية إنجيلو، لإظهاره كما هو بالفعل: أي لجمع ديماجوجياً دموياً، لثيماً، ومجرد أداة طوعية بين أيدي كبار الملاك العقاريين الرأسماليين. لقد احتفظ بريخت بالإطار الأول، بإطار منطقة بعيدة، لكن ليم (في ألبير) صارت لوما، وصار اسم البلد ياهوس. في هذا البلد توشك الدولة على التهاوى أما نائب الملك،

فإنه ووزيره ميسينا، يبحثان عن وسيلة تمكنهما من تفادى الكارثة الاقتصادية. وفى أنحاء البلاد يتمرد المزارعون رافضين دفع الجزيات المتوجبة عليهم، ويتجهون صوب منظمة ثورية يمثلها حزب «المنجل». أما «الخمسة الكبار» الذين يمثلون الثروة، فإنهم يرفضون معاونة الحكومة إن لم تسحق الثورة. وهنا تلوح فكرة تقول بأنه ربما سيكون شخص «حيادى»، رجل يقف فى وسط الطريق بين التيارين، سيكون قادراً على المصالحة بينهما. وهذا الرجل هو أنجيلو إبيرين، الذى اكتشف نظرية سياسية واجتماعية جديدة، هى نظرية الرؤوس المستديرة والرؤوس المدببة وأصحاب هذه الرؤوس (المدببة) هم الطفيليون، الغريباء، الدخلاء والأنانيون والماديون الذين تنبغى إبادتهم. أما أصحاب الرؤوس الأخرى (المستديرة) فهم النبلاء، والأرستقراطيون، والكرام. والآن، هاهو إبيرين قادر على التحول من القول إلى العمل، لأنه مدعوم من قبل «الخمسة الكبار».

والواقع أن استراتيجية إبيرين تنجح نجاحاً كبيراً: فهو يتوصل إلى زرع الشقاق فى صفوف المزارعين، الذين يعمد أحدهم، وهو كالاس ذو الرأس المستديرة، فيستولى على حصانى ملاكه غوزمان. وهو ذو رأس مدببة، ويتهمة بالإساءة إلى ابنته ناتا. مما يشكل خرقاً للقوانين العنصرية. غير أن عينيه سرعان ما تكتشفان الحقيقة وتزول عنهما الغشاوة: لقد رد إليه شرفه، لكن تم الاستيلاء على الحصانين اللذين كان قد استولى عليهما أولاً. كما رفض تخفيض نسبة الجزية التى يدفعها. فى نهاية الأمر يجند كالاس فى صفوف الجيش. بعد أن اكتشف أن الأعداء الجدد «نوى الرؤوس المربعة» يشكلون خطراً على الوطن.

ولقد أراد بريخت أن يدخل أيضاً، فى هذه اللوحة المعقدة، موضوعة أخرى، هى موضوعة «العين بالعين» المتوازية مع حكاية إيزابيلا - أنجيلو. لكن فيما توفر هذه الموضوعة، فى مسرحية شكسبير، إمكانية للتفكير العاطفى والمؤثر حول مسألة الرحمة والعدالة والسلطة، تأتى هذه الإضافة لدى بريخت. الذى يجعل شقيقة غوزمان تصاب بمصير مشابه لمصير إيزابيلا، تأتى لتزيد من تعقد الحبكة الحافلة سلفاً.

مقابل هذا، تتجلى موهبة المؤلف الساخرة، فى عدد كبير من المشاهد، ومن بينها تلك المشاهد التى تظهر خيبة كالاس بعد نجاحه الأول المزعوم، أو واقعية نانا العاهرة، المرة، أو واقعية مدام كورنامونتيس، صاحبة الماخور. أما أغنيات هذه المسرحية، التى لحنها إيسلر، فتعتبر بين أفضل الأغنيات التى كتبها بريخت. فـ «أغنية المال الأساسى» تظهر إلى أى حد بإمكان المال أن يغير الحياة وطابع الإنسان «يلبس المرء على مزاجه، ويصبح الإنسان إنساناً آخر».

«عن كبار هذا العالم/ تحكى لنا الحكاية/ أن نجمهم يعلو صاعداً نحو السماء/ لكنه سرعان ما يسقط/ إنها حكاية كئيبة/ علينا أن نعرفها/ لكن، بالنسبة إلينا، نحن الذين علينا إطلاعهم/ لاشئ يتبدل، وأسفى! لا قبل ولا بعد/ فليصعدوا، ولينزلوا، من يدفع النفقات/ دورة إثر دورة، يدور الدولار ويدور دائماً/ ومن يرتفع إلى الأعلى يتهاوى ورأسه للأسفل./ وأسفى - الذى يهطل ويهطل/ ما الذى بإمكانه أن يفعل، دائماً وأبداً.. ودورة إثر دورة؟/ دفع الدولار!».

أما مدام كورنامونتيس، الواقعية حقاً، فإنها تجيب، هى الأخرى، بأغنية، على صغار أصحاب الحوانيت الذين يباركون مجيء العهد الجديد . إنها «أنشودة زر الرقبة» فمهما فعلنا لقذفه، سوف ينزل دائماً إلى جانب الثقوب. بالنسبة إلى كالاس وإلى أصحاب الحوانيت، لا جدوى من مساءلة الحظ، فالحظ لن ييتسم لهم أبداً.

إن بوسع القارئ الفضولى أن يعثر على مصادر أخرى لمسرحية بريخت، فعلى سبيل المثال، هناك قضية كالاس الشهيرة التى حدثت فى فرنسا فى القرن الثامن عشر، والتى ارتبط بها اسم فولتير. يومها اتهم جان كالاس، البروتستانتى، خطأ، بقتل ابنه ليمنعه من اعتناق الكاثوليكية، ثم أعدم بعد أن عذب طويلاً. لكنه سرعان ما رد له اعتباره بعد الموت بفضل الجهود التى بذلها فولتير.

أما كلمة «ياهووس» فإن بريخت يدين بها لسويفت. وأخيراً نجد أن مسرحية هاينريخ فون كلايست الكبرى «حكاية ميخائيل كوهلاس» التى تتحدث عن بائع جياذ من القرن السادس عشر، تحول إلى متمرّد، بعد أن يقع ضحية لأحد فرسان المنطقة،

هذه المسرحية ربما تكون قد ألهمت بريخت فكرة المجابهة بين غوزمان وكالاس، وكذلك اسم هذا الأخير.

إنه لمن غير المفاجئ أن تكون هذه المسرحية ، حين مثلت للمرة الأولى بالدانماركية فى مسرح «ريدسالن» فى كوبنهاجن، فى ٤ تشرين الثانى ١٩٣٦، قد زرعت القلق فى الأذهان، واستثارت مشاعر متنوعة. فمن الواضح أن الصحافة المعادية جابهتها بشدة. لكن الجمهور الصديق نفسه، لم يفهم كلياً ماكان بريخت قد رغب فى قوله. فإضافة إلى الطابع المتفرد للأسلوب الملحمى، من الواضح أن محتوى المسرحية يخلى المجال واسعاً أمام سوء الفهم. ولاسيما لأن بريخت يلمح إلى وجود تواطؤ لدعم الهتلرية، بين الرأسماليين الأريين والرأسماليين غير الأريين (اليهود) بينما نجد قوانين نورمبورغ تشير صراحة إلى ماسينوب اليهود، فقراء كانوا أم أغنياء.

بيد أنه يتوجب، عند هذا، أن نطرح سؤالاً أكثر جذرية: سؤالاً يتعلق بمعرفة ما إذا كانت الأمثلة - الهزلية، التهكمية - الوسيلة الفعالة أكثر من غيرها للكشف عن طبيعة الفاشية والتصدى لاستشرائها، وعما إذا لم يكن رعب الوضع التاريخى - بعد كل شيء - يفرض إعادة نظر كلية فى شكل العمل الفنى النضالى وغاياته، فى عهد تمثل فيها البربرية خطراً حقيقياً. يقيناً إن بريخت كان يعى هذا، وهو أمر يشهد عليه تنوع أعماله، وعدد الأشكال الجديدة التى اتبعتها فى تلك السنوات. أما هدفه الرئيسى فكان يكمن فى الكشف عن طبيعة النازية ومصادرها، والبرهنة على أنها ليست شراً متعالياً، أو التعبير عن «إرادة» لامفر منها ولا يمكن مقاومتها، وذلك بغية جعل الإنسان قادراً على سحقها.

ويصدد مسرحية «رءوس مستديرة ورءوس مدببة» استخدم بريخت للمرة الأولى مصطلح «التغريب» (الأبعاد) VERFREMDUNG وهو يروى كيف أنه تمكن فى عرض كوبنهاغن من الوصول إلى أثر «التغريب» هذا. فحين تغنى نانا أغنياتها، كعاهرة، أمام يافطات الحوانيت، تظهر - بهذا - أنها ليست سوى بائعة بين غيرها من البائعين. وفى المشهد (الذى جرح مشاعر المتفرجين المتدينين) الذى تدخل فيه إيزابيل إلى أحد الأديرة،

ترى راهبة شابة تطلع من خلف الستار وفي صحبتها «غراموفون» (جهاز تشغيل الإسطوانات الغنائية)، أما «اللوازم الوردية» فى الغناء فإنها تصاحب بموسيقى الأورغن. وحين يسعى غوزمان لإقناع شقيقته بالوقوع بين ذراعى إيبيرين، يريد بريخت لهذا المشهد أن يقدم تبعاً للأسلوب العاطفى المنمق الذى اشتهر به المسرح الإليزابيتى، وذلك لكى يظهر، عبر التناقض، الطابع الخسيس لتلك الصفقات التجارية التى تعقد بين كبار هذا العالم.

غير أن الاستقبال الذى به قابلت كوبنهاغن مسرحيته، لم يبد أنه قد أثار شجنة بكل خاص. ولقد لاحظ بريخت، بعد ذلك بوضع سنوات، أنه قد شاهد متفرجين يضحكون فيما كان آخرون يكون خلال المشهد نفسه.. وقال «كنت مسروراً من هؤلاء ومن أولئك على السواء».

وفى تلك الآونة أنجز بريخت مسرحيته التعليمية الأخيرة «الهوراسيون والكورياسيون» (وهى مسرحية تعليمية مكرسة للطلاب، تعالج الديالكتيك). وبمعنى من المعانى يمكن وصف هذه المسرحية بأنها الأكثر تماسكاً ومهارة، بين مسرحيات بريخت التعليمية. كما أن موضوعاتها تبدو متأقلمة، بصورة خاصة، مع عهد «الانتكاسة». وكما هو الحال فى المسرح الصينى، شخصيات هذه المسرحية ضئيلة العدد. لكنها جميعاً تحمل أعلاماً ترمز إلى قوة تفككها. فالكورياسون هنا يريدون تملك أراضي الهوراسيين وممتلكاتهم، فيشنون عليهم الهجوم. فى البداية، وبما أنهم هم الذين يمتلكون الأسلحة الأكثر تطوراً، يحققون تفوقاً. غير أن واحداً من الهوراسيين الذين يطاردونهم ينجح فى الفصل فيما بينهم وسحقهم واحداً إثر الآخر. وهنا نجد أمامنا نموذجاً آخر على «التوافق» EINVERSTANDNIS فى وضع خطر، يتوجب استخدام كل الأسلحة التى يمتلكها المرء، بكل القوى الممكنة. ينبغى الاستفادة من البيئة الطبيعية ومن الطبيعة نفسها، وإنهاك الخصوم، ومعرفة الأعداء وإحداث انقسام فى صفوفهم، كما ينبغى عدم التردد إذا احتاج الأمر إلى الهرب، وإلى المقاتلة خلال التراجع من أجل رص الصفوف، مجدداً، فى مكان بعيد.

من الأكيد، أن عيني بريخت كانتا مثبتتين على عصره، حين كان يضع الكلمات التالية على أفواه كورس الهوراسيين حين يستحلفون الجندي الهارب:

«حارب وأنت تتراجع/ لقد أضعت وقتاً: ينبغي إضافة المزيد من الوقت/ لقد وهنت عزيمتك: إذن فالآن عليك أن تبذل جهداً مزدوجاً! فذاك الذي فقد شجاعته، لن يجد نفسه في ملجأ من العواصف والثلوج/ إن القتال خلال التراجع، دون التوقف عن القتال/ هو بداية التقدم المظفر».

وعلى هذا النحو كان بريخت يجهد دائماً للتحديث إلى مواطنيه، إلى المنفيين كما إلى أولئك الذين بقوا في ألمانيا. فلدى المنفيين كانت هناك انقسامات كبيرة، لذا ينبغي توحيدهم. أو الجبهات الشعبية التي التأمّت في فرنسا في العام ١٩٣٥، وفي إسبانيا في العام التالي، فكانت إشارات طيبة إلى المستقبل. لكن أولئك الذين لم يتركوا ألمانيا، كيف الاتصال بهم ياترى؟ عن طريق برامج إذاعية سرية، وعن طريق مناشير تدخل إلى الوطن، تهريباً، فيا للصعوبات المتمثلة في وجه إدخال تلك المناشير إلى الوطن، وفي وجه توزيعها! لقد كتب بريخت، برسم الدعاوة الألمانية غير الشرعية، سلسلة من التعليمات بعنوان «المصاعب الخمس في وجه كتابة الحقيقة»، فقال إن من الضروري التحلي «بشجاعة كتابة الحقيقة حيثما قمعت الحقيقة، وبدهاء التعرف عليها، مهما كان مخبوئها مستعصياً، وبفن تحويلها إلى سلاح، وباحتيايل يمكن من بثها، وبالبصيرة الضرورية لاختيار أولئك الذين ستكون أكثر فعالية وهي في أيديهم».

لكن بريخت يعترف أنه قبل البدء بنقل الحقيقة إلى الآخرين، يتوجب على المرء أن يبدأ بكشفها لنفسه، وهذا الأمر لم يكن بالأمر السهل. وبريخت بحسن التبصر الصارم الذي سوف يطبعه من الآن وصاعداً، يقول الأمور التالية. إن أولئك الذين اضطهدوا لم يضطهدوا فقط لأنهم كانوا «أناساً أحياناً»، بل أيضاً لأنهم كانوا «ضعفاء» وارتكبوا الأخطاء. إن الأمر لايقوم، بالطبع، في بث الملامة كيفما اتفق، ولا في الرأفة بالذات، بل في اللجوء إلى عملية محاسبة الضمير. فإذا كان في الأمر خطأ.. من المؤكد أنه خطأ الجميع! فبعد كل شيء ينبغي الإقرار بأن العمال الألمان

رغم عددهم الكبير لم يعرفوا كيف يوقفون زحف النازية.. وإن الكثيرين منهم قد لدغوا بالنظريات الديماغوجية. وفى سبيل كشف حقيقة النازية فى ألمانيا، من الضرورى البرهنة على أن ليس فى الأمر «كارثة طبيعية»، بل ظاهرة طبقية، صنعها الإنسان.. وهى - بصفتها هذه - ليست سوى ظاهرة انتقالية. وهذا ماتمحور عليه الخطاب الذى ألقاه بريخت، فى «المؤتمر الأول للكتاب، من أجل الدفاع عن الثقافة» الذى عقد فى باريس فى آذار ١٩٣٥. (وفى ذلك الشهر نفسه كان بريخت قد حرم، رسمياً، من الجنسية الألمانية)؛ فلقد عارض بريخت فى خطابه الخزعبلات الغيبية حول أصول الفاشية، والتى تقول بأن سبب صعود النازية إنما هو «افتقار الألمان إلى التربية»، إن على الكتاب أن يفهموا الأساس الاقتصادى للنازية، التى هى حركة استقلالية تهيمن عليها أوساط المال الكبرى.

وبريخت، لكى يوصل «الحقيقة» إلى مواطنيه الذين بقوا فى ألمانيا، كتب القصائد خصيصاً لكى تبث عن طريق الراديو السرى. ولقد صاغ فى هذا السبيل لغة جديدة، لغة «حركية»، «لقد كتبت هذه النصوص الألمانية الساخرة - يقول بريخت - خصيصاً للراديو الألمانى الحر. وكان الأمر يقوم فى إذاعة عبارات فردية موجهة إلى جمهور بعيد، شئت بشكل مصطنع. وكان على تلك العبارات أن تكون بالغة الاختصار لكى لا تشوهها وسائل التشويش، إلا إلى أقل حد ممكن. يومها لم تبد لى القافية ملأمة لأنها كانت تعطى القصيدة طابع الشئ المنطوى على ذاته. الشئ الذى يترك لدى من يستمعون إليه انطباعاً يشبه انطباع الأمور الانتقالية. أما الأشعار الكلاسيكية، فهى فى كثافتها المضادة، تتطلب نوعاً من التورية، وبهذا لاتكون معظم التعابير الرائجة متلائمة معها. أما ماكان ينبغى العثور عليه فرنة تذكر بالحديث المباشر. ولهذا وجدت أن الأشعار غير المقفاة، وذات الإيقاعات غير المنتظمة، هى الأكثر تكيفاً مع ما أريد».

ولقد خدمته صرخات البائعين والشعارات التى تطلق فى التظاهرات العمالية كنماذج لصياغة تلك اللغة «الحركية». كذلك استلهم بريخت الشعراء الصينيين القدامى،

ولاسيما يوشوبى الذى يعجب به أكثر من أى شاعر آخر. والذى كان يرغب فى استخدام فنه لتعليم الفلاحين وكان يقرأ أشعاره أمامهم بغية الحكم على قيمتها.

يقيناً إن بريخت لم يعمد أبداً إلى تغيير أسلوبه أو لهجته بدون ذريعة وانطلاقاً من نزوة معينة. فالأسلوب واللهجة لديه كانا يستجيبان لضرورات داخلية وخارجية، وأكثر فاكثراً كان بريخت يشعر يميل إلى البساطة، بحيث إنه صار يستخدم الديالكتيك بقوة ومرونة متزايدتين. أما قصائده الجديدة فقد أخذت تصاغ بدقة متناهية. فلمواطنيه الذين بقوا فى ألمانيا قال بريخت «على الجدار، هذه الكلمات المكتوبة بالطباشير: إنهم يريدون الحرب/ أما ذاك الذى كتب الكلمات فقد سقط».

أو «أيها الجنرال، دبابتك قوية./ إنها تبيد غابة وتسحق مائة رجل./ لكن فيها عيب: فهي بحاجة لمن يقودها./ أيها الجنرال يمكن جعل الإنسان يفعل الكثير من الأشياء./ إنه يعرف كيف يسرق، يعرف كيف يقتل./ لكن فيه نقیصة: إنه يعرف كيف يفكر».

وحول موضوع له علاقة بالتاريخ الراهن «أولئك الذين فى الأعلى اجتمعوا فى صالة./ والإنسان الوضعى فى الشارع، تخلى عن كل أمل./ الحكومات تضع مواثيق عدم الاعتداء./ ورجل الشعب يضع وصيته».

إن «الهزليات الألمانية» لا تفتقر إلى روح السخرية المرة كما هو الحال فى «حلم الحزن الكبير» حيث تخاطب قطعة بطاطا الشعب الألمانى بينما هتلر يلقي خطاباً كبيراً أمام الأوبرا.. فتقول قطعة البطاطا للناس ألا يؤمنوا بوعود الفوهرر. لكن مع كل كلمة تخرج من شفتى الفوهرر، تتقلص قطعة البطاطا وتصبح «أكثر صغراً، وأكثر مدعاة للشفقة وأكثر مرضاً».

على الرغم من رغبته فى أن يعترف به فى الاتحاد السوفييتى كاتباً مسرحياً ويقبل بهذه الصفة، لم ينجح بريخت فى مسعاه هذا تماماً. فهو فى العام ١٩٣٥ توجه إلى الاتحاد السوفييتى ليلتقى بأصدقاء قدامى من مهاجرين ألمان وروس:

أرفين بسكاتورة، كارولا نيهير، برنارد رايبخ، وسرج ترتياكوف. لكن فيلمه «كوهل فامبه» استقبل استقبالاً بارداً في موسكو: فالجمهور السوفيتي لم يفهم انتحار ذلك العامل الذي يملك دراجة هوائية وساعة. كما أن بريخت لم يجد لذة كبيرة في الإخراج الذي قام به تايروف لـ «أوبرا القروش الثلاثة» وهو عمل كان أناتول لوناتشارسكى قد طالب به بإلحاح. فبين يدي تايروف تحولت هزلية بريخت المرة إلى ما يشبه إلى «كوميديا موسيقية حافلة بالرقص». وعلى سبيل تعزية نفسه قال المؤلف: على أى حال لقد قام تايروف شخصياً بإخراج مسرحيتي وهذا شئ ما. صحيح أن نصف الجمهور ترك الصالة لكن النصف الآخر - ويتألف من الشبان - كان يصفق.

عندما عاد إلى موسكو في العام التالي، لم يكن بوسع بريخت أن يخمن، بأنه هذه المرة سوف يرى عدداً من أصدقائه للمرة الأخيرة: فكارولا نيهير كانت في طريقها للموت في أحد معسكرات الاعتقال. وترتياكوف كان في طريقه ليسقط ضحية للتصفيات الإستالينية. غير أنه الآن التقاهم جميعاً بسرور. ومن بينهم برنارد رايبخ، الذي سيعود بريخت ويراها مرة أخرى في العام ١٩٤١. كان ترتياكوف منكباً على ترجمة مسرحيات بريخت، وكان قد أقتنع نيكولاى أوخلوبوف بتقديم «قديسة المسالخ جان» في «المسرح الواقعي» الذي يديره. لكن هذا الأمل سرعان ما أجهض لسوء الحظ، وكذلك كان حال المشروع الذي صاغه أرفن بسكاتور، وكان يقوم في إنشاء نوع من «فيمار فى المنفى» فى موسكو بغية جعلها حافظة لأفضل ما ابتكرته الإنسانية الألمانية. وكان من المفروض أن يساهم بريخت بدوره فى هذا المشروع.

كانت أميركا تبدو وكأنها توفر أفاقاً أفضل. فنقابة المسرح النيويوركي كانت ستقدم مسرحية «الأم» عند نهاية العام ١٩٣٥، وارتحل بريخت إلى الولايات المتحدة فى الوقت نفسه تقريباً. حيث ظل فى نيويورك حتى شباط ١٩٣٦

غير أن ذلك العرض الذى قدم فى مسرح «سفيك ريبيرتورى» فى نيويورك أسفر عن خيبة أمل أخرى لبريخت. فهو لم يستسغ الاقتباس الإنجليزي الذى قام به بول بيترز، كما أنه لم يستسغ الإخراج الذى حققه فيكتور وولفن كذلك لم يكن راضياً

عن الديكورات التي صممها مورديخاي غورليك. فهؤلاء الناس لم تكن لديهم سوى فكرة غامضة عما كان بريخت يعنيه بالمسرح الملحمي. ولقد اعترف غورليك بأنه سمع عن ذلك المصطلح للمرة الأولى يوم ذاك. أما الممثلون، وعلى الرغم من كل كفاءتهم، فإنهم لم يتمكنوا من خلق أثر التغريب الذي كان المؤلف يطلبه. فالواقع أن بريخت وإيسلر والمسرح الملحمي كلهم يقفون بالتعارض تماماً مع المذهب الطبيعي ومع مناهج ستانسلافسكي التي كانت تلك الفرقة تمارسها. وبما أن مزاج الطرفين لم يكن متساوياً، كان مجرد تقديم مسرحية «الأم» أشبه بالمعجزة.

غير أن ذلك الخلاف التعيس الذي كشف عن فضائح صغيرة، واستثار لدى الجانبين ردود فعل سيئة، لم يكن في مصلحة عملية الترويج لقضية المسرح الملحمي في الولايات المتحدة أو جعل تلك القضية عزيزة على اليسار. وكانت النتيجة مسرحية مسخ - نصف إنسان نصف سمكة، نصف بريخت نصف ستانسلافسكي، ثم كما يحدث غالباً في المسرح تفرق الجميع وكل منهم يكره الآخر كرهاً شديداً. وهاكم العبارات التي وصف بها مردخاي غورليك لقاءاته مع بريخت «لقد صرح بريخت بأن هناك شخصاً لم يكفه ترجمة المسرحية إلى الإنجليزية فحولها إلى ما يشبه حساء السكرين. وأن ديكورات غورليك برجوازية منمقة ومزيفة من ألفها إلى يائها».

غير أن غورليك انتهى إلى فهم الأسباب التي جعلت بريخت يصر على أن تكون الديكورات بسيطة، كما انتهى إلى تبصر «تلك الدقة على الطريقة اليابانية». وبريخت من جانبه، اعترف بأن غورليك يتحسن. وبعد ذلك بثلاث سنوات شاهد غورليك خلال زيارة قام بها إلى الدانمارك لرؤية بريخت، أحد عروض «رءوس مستديرة ورءوس مدببة» ولقد تبدى أنه قد حقق تطوراً كبيراً في فهمه للمسرح البريختي لدرجة أنه تقدم بعض الاقتراحات القيمة.

في العرض النيويوركي لعبت هيلين هنري دور فلاسوفيا، ولعب جون يوروف دور بول، وكان من بين الممثلين أيضاً مارتن وولفن، ولي كوب، وهستر سوندغارد. ولقد قدم العرض الأول في ١٩ تشرين الثاني ١٩٣٦ ليتلوه ٣٦ عرضاً متتالياً. والصحافة النيويوركية

واجهت المسرحية بالاستقبال الذي كان بالإمكان توقعه سلفاً فـ «النوليدر» و «الدابلي ووركر» امتدحتا العمل، بينما عمدت «الهيرالد تريبيون» و «البروكسن دابلي ايغل» وال «ايفنتنج جورنال» إلى تهشيمه. وكان بريخت مستاء، فقد كان يرى أنه قد أدخلت تعديلات كثيرة على النص، وبولغ في إضفاء الطابع الروسي على الثياب، كما أسىء إلى طابع المسرحية الملحمي بتعجيل وتيرة أحداثها، وزيفت ذهنيته بجعل الكورس يخاطب الممثلين مباشرة. وفي قصيدة فيها من الجدية بقدر مافيه من الود وجهها إلى «اتحاد المسرح» كشف بريخت واحدة فواحدة النقاط التي لم يكن موافقاً عليها:

«إنكم تضيفون هنا «صباح الخير» وهناك «سلاماً أيها الفتى»./ وموت الابن جعلتموه في النهاية، أملين بهذا أن تلتفتوا انتباه المتفرج إليه/ أيها الرفاق، إن شكل هذه المسرحية جديد. فلماذا الخوف مما هو جديد؟/ بالنسبة إلى أولئك الذين استغلوا، وغدر بهم على الدوام، الحياة هي الأخرى تجربة مستمرة/ لكن حتى لو تردد متفرجكم، العامل، عند ذاك عليكم أن تتقدموا للقائه بخطوات وثيدة، واثقين من قدراته دون أدنى تحفظ».

في ١٨ تموز ١٩٣٦ تمرد القادة العسكريون الأسبان ضد الحكومة الجمهورية الشرعية، وفي اليوم التالي تمرد الجنرال فرانسيكو فرانكو. بعد ذلك بفترة تدفقت الطائرات الألمانية والإيطالية لتملأ سماء أسبانيا. أما الجمهورية الأسبانية التي تأسست في لعام ١٩٣١ وظلت مهددة بالتفكك فكانت مع انتصار الجبهة الشعبية ١٩٣٦ قد حملت إلى الناس أملاً ديمقراطياً. لكنها منذ ذلك الحين صارت حقل تجارب للنازيين الألمان والإيطاليين، كذلك صارت ميدان القتال الذي يلعب مصير الديمقراطية فيه. لفترة من الزمن (وهو أمر لم يدوم طويلاً لسوء الحظ) واجتمعت أفضل عناصر العالم المتشددين لتدعم الجمهورية المتأرجحة. فأخذ الموالون للجمهورية الذين يخوضون الحرب يرون طواوير المتطوعين وهم يتدفقون إلى جانبهم، وفي كل أنحاء العالم الذي كان يشهد، لاهث الأنفاس، ذلك الصراع غير العادل، دوت صرخة واحدة «لن يمروا»

بعد ذلك أخذ المتمردون يتلقون الأسلحة والمال ، فيما ظل المواليون عاجزين بسبب عدم تدخل البلدان الديمقراطية المزعومة، إلى جانبهم. ثم أتى الحصار وسياسة «الحياد» (التي لعبت فيها الولايات المتحدة دوراً أساسياً) لتوجه الضربة القاسمة إلى تلك المحاولة التي تعتبر من بين أكثر محاولات التاريخ المعاصر بطولة. ومع استسلام مدريد فى عام ١٩٣٩ حطت الحرب أوزارها.

لكن فى العام ١٩٣٧ كان المخرج لا يزال غير واضح. ولقد انخرط يومها فى الحرب عدد كبير من الكتاب، إما بالقتال مباشرة فى صفوف الطوابير الأمية، وإما بالكتابة، أما بريخت فكانت مساهمته على شكل مسرحية قصيرة عنوانها «بنادق الأم كرار» التى وضعها فى حزيران ١٩٣٧

لقد استوحى بريخت مسرحيته تلك من تراجيديا فى فصل واحد من تأليف جون ملينغتون سنج عنوانها «على الحصان نحو البحر» ولقد جعل الذريعة المباشرة لمسرحيته، الحصار الذى فرض على بيلباو والمقاومة الغريبة التى أبدتها الطبقة العاملة الأسبانية. موضوع المسرحية بسيط، زوجة صياد سبق لها أن فقدت زوجها خلال الانتفاضة، تبدو الآن مستعدة لبذل كل ما فى وسعها لكى تمنع ولديها من الانخراط فى الحرب ضد الجنرالات، وفيما يكون الابن الأكبر خوان منهمكاً فى العيد، يكون الأصغر خوسيه فى المنزل يكظم غيظه. صحيح أن الأم كرار ليست من أنصار السلم، لكنها تخاف العنف، وتشعر بنفسها مذنبه ؛ لأنها قبل عامين قد ساعدت زوجها ضد الفاشيين. أسلحة الزوج الراحل مخبأة فى المنزل. وحين يأتى شقيقها بيدرو خاكيراس، وهو عامل، يأتى للمطالبة بالأسلحة لاستخدامها دفاعاً عن الجمهورية، ترفض الأم كرار إعطاءه إياها. أما راعى الأبرشية، الأب فرانثيسكو، ذو النزعة الإنسانية والمناصر للسلم؛ فإنه يوافق على موقفها. غير أن الخال وابن أخته ينتهزان فرصة غيابها ويعثران على الأسلحة. تغضب الأم كرار، لكن فجأة تنطفئ الأضواء التى كان خوان قد علقها على مركب صيده ، والتى كان بالإمكان مشاهدتها من النافذة. فهل ارتحل الفتى سرّاً للانضمام إلى المواليين ياترى؟ إذا كان قد فعل فإن الأم سوف تلتهن إلى الأبد، غير أنه

كان فى حقيقة الأمر قد اغتيل على يد الفاشيين دونما سبب. وهاهو جثمانه يؤتى به. إذن هذه المرة تبدو الأم كرار مستعدة ليس فقط لإعطاء الأسلحة إلى بيدرو، بل لحمل السلاح بنفسها «من أجل خوان» كما تقول.

مسرحية بريخت هذه التى تعتبر إداة للحياة، تكشف كذلك عن مرونة موهبته ككاتب، وذلك لأنه إذ يهجر الأسلوب الملحمى الآن هاهو يعود إلى الدراما الأرسطية. فليس هنا سوى شخصية واحدة، ناهيك عن أن الكاتب يلجأ إلى الأحاسيس. والحدث أحادى الخط وكله متجه نحو نقطة ذروة واحدة. لقد كتبت المسرحية لى تستثير ردود فعل وتصرفات فورية. قبل ذلك بسنوات كان بريخت قد قال بأن التطهير الأرسطى يبدو له فعالاً إن اقتضى الأمر الحصول على أثر فوري وملمس. وكان هذا الحديث فى معرض الإشارة إلى مسرحية «سيان كالى» لفردريك وولف التى كتبت أيام فايماز وأثارت الكثير من النقاشات وكان موضوعها الإجهاض.

إذن فيها هو بريخت يضحى، بسبب إلحاح الظروف. بنظرية كانت عزيزة عليه. لقد كان يعنى تماماً نواقص مسرحيته، وهى نواقص أدركها جمهوره كذلك.

لقد لاحظ الروائى الدانماركى مارثن - أندرسن نيكسو، مؤلف الرواية الملحمية «بيل الغازى» والذى أصبح بعد الآن من بين أصدقاء بريخت، لاحظ بأن خاتمة المسرحية، المؤثرة عميقاً لدى قراءتها، لم تكن تترك أثراً عميقاً على الخشبة. ولقد كان بريخت منزعاً، كما هو واضح من جراء استحالة استخدام أساليب المسرح الملحمى التى كان من شأنها أن تتيح له توسيع الحيز المكاني والزمانى، وتوضيح معطيات الصراع الأسباني المعقدة. لذا انتهز بريخت فرصة تقديم المسرحية فى السويد، لى يحاول إصلاح خللها بإضافة مشهد تمهيدى لها. وفى هذا المشهد نرى الأم كرار وشقيقها وابنها محبوسين، فى فرنسا، فى معسكر يقوم فرنسيون بحراسته. أحد هؤلاء الفرنسيين إذ يخاطب بيدرو، يبدو متشككاً بصدى جدوى المعركة التى يخوضها الأسبان، فيجيبه بيدرو وهو يشير إلى أخته:

«هى أيضاً تساءلت عن جدوى النضال. لم تبق على تساؤلها حتى النهاية، لكنها تساءلت لفترة من الزمن. وآخرون، مثلها طرحوا هذا السؤال زمناً طويلاً،

وحتى النهاية تقريباً. ونحن لم نهزم إلا لأنهم تساءلوا زمناً طويلاً. هل تفهمنى؟ وأنت أيضاً إذا ماتساءلت لفترة طويلة، سوف تهزم مثلما هزمنا».

إن فى هذه المسرحية مشاهد قوية، منها على سبيل المثال ذلك المشهد الذى تغرق الأم كرار فيه ابنها بلعناتها، أو ذلك المشهد الذى يتناقش بيدرو فيه مع القسيس، حول مسألتى الحياء والعنف. غير أن الانضمام المفاجئ للثورة الذى تمارسه الشخصية الرئيسية عند نهاية المسرحية. لا يبدو مبرراً بشكل واضح وذلك لأن المؤلف لم يحلل كفاية دوافع شخصيته المعقدة.. ولا حتى المعطيات بالغة التعقيد لتلك اللحظة التاريخية.

وثمة نادرة مؤثرة وغريبة، يرويها بريخت بنفسه بأسف، تظهر أن بإمكان كثافة موقف ما أن تعدم قواعد التمثيل الملحمى إعداماً تاماً. ولقد حدثت النادرة خلال تقديم الأم كرار: «لقد غرقت هيلينا فايغل نفسها فى دموعها فى بعض اللحظات، على الرغم منها، ورغمًا عن المسرحية. فهل كان السبب أن الحرب الأهلية كانت فى ذلك النهار ويالا على المضطهدين، أم لأن فايغل كان لديها سبب آخر هزها، كانت الدموع تملأ عينيها بالتحديد حين تشرع فى لعن ابنها وهى لاتعلم بعد أنه اغتيل. لكن دموعها لم تكن دموع فلاحه، لكن دموع ممثلة يحزنها مصير تلك الفلاحه. إننى أرى فى هذا الأمر خطأ، لكن لا يبدو لى أن أياً من قواعدى قد خرقت.

ومع هذا فإن الروائية أنا سيغرز التى شاهدت هيلينا فايغل تلعب هذا الدور فى باريس قالت إن صوتها المدوى كان يساوى أطناناً من الصحف والمنشورات وشاحنة مليئة بالذخائر. وتقول «لقد عرفنا تلك الليلة بالذات ماهو المسرح الألماني حقاً»، وتضيف أنه كان فى الصالة كثير من المهاجرين الناطقين بالألمانية والذين كانوا قد اعتابوا الابتعاد عن المسارح التى تقدم فيها مسرحيات يسارية.

غير أن أى واحد من الذين عرفوا الحرب الأسبانية لن يدهش لكون هيلينا فايغل قد عجزت عن إمساك دموعها. ولاشك أنها قد أثرت على جمهورها تأثيراً عميقاً. ولقد ترك لنا بريخت فى إحدى قصائده صورة خالدة لها وهى منهمكة فى الاستعداد

لأداء دورها. فهي إذ تجلس على مقعدها البائس، هاهى، ويكل عناية «تزيل عن وجهها كل خصوصية» وتبرز كتفيعها النبيلين والضامرين كما يفعل أولئك الذين يقومون بأعمال شاقة».

أما «الكورساج» الذى كانت ترتديه فقد كان يحولها بالفعل إلى فلاحه حقيقية «ثم تنهض بجسدها الصغير، مقاتلة كبيرة لكى تدخل قدميها فى حذاء المطاط، وتمثل المعركة التى تخوضها زوجة الصياد الأندلسى ضد الجنرالات».

غير أن ألمانيا كانت هى أيضاً فى صلب اهتمامات بريخت، وهو فى سبيل جعل مواطنيه المنفيين يفهمون طبيعة النازية بشكل أفضل كتب نحو ثلاثين مشهداً قصيراً، جمعها تحت عنوان «خوف وبؤس الرايخ الثالث» (*) وهو عمل أنجزه فى العام ١٩٣٨

هنا أيضاً كان مستعداً للتضحية بمبادئه الدرامية اللأرسطية فى سبيل الحصول على ربود فعل فورية. لم يكن يرى فى أسلوب «الإسكتش» أى سر غامض بالنسبة إليه. ومخيلته السريعة، إذ تشتغل على قصاصات الصحف والرسوم الكاريكاتورية، والأشياء التى تسمع على الراديو، كانت سرعان ماتحولها إلى أحداث درامية «مأخوذة من الواقع نفسه» وقادرة على إظهار أن الخوف والبؤس قد أصابا كل شرائح المجتمع الألماني: الطبقة المثقفة، البرجوازية الصغيرة، والطبقة العاملة. تلك المسرحيات ربما تكون قد تمكنت من شق طريقها إلى داخل الحدود الألمانية، لكن بريخت كان يرمى للوصول إلى المهاجرين قبل غيرهم. ترى ألم تكن ثمة شخصيات بارزة من أمثال ليون فوختفانغر على سبيل المثال قد اقترحت تفسيرات بالغة الغرابة للظاهرة النازية باعتبارها حادثاً «طبيعياً» سيختفى من تلقائه مع الوقت! إن ماكان يشغل بال المؤلف بشكل خاص إنما هو استسلام المثقفين فى مواجهة الإرهاب. وهذه الموضوعية تهيمن على المشاهد الأكثر نجاحاً والأكثر رعباً فى المجموعة. فنحن نشاهد المتهمين - من القاضى إلى الأستاذ إلى الطبيب إلى عالم الفيزياء إلى القسيس - وهم يسرون فى موكب

(*) حرفياً «الخوف الكبير للرايخ الثالث وبؤسه» .

أمام المنصة التي تعطيها سخرية بريخت الحادة، وأننا نصل تقريباً إلى حد الإحساس ببراعة الرعب والتدهور. ففي المقطوعة المعنونة «بحثاً عن الحق» نرى قاضياً مرتبكاً وهو يستعد لدخول بهو قصر العدالة لمحاكمة أعضاء مجموعة اتهموا بمهاجمة شخص يهودى ونهبه. ترى أى حكم سيصدر؟ إنه لرعبه يوجه حديثه أولاً إلى مفتش البوليس ثم إلى النائب العام، وأخيراً إلى المستشار الأول، غير أن كل واحد من خطاباتة إنما يؤدى إلى زيادة توتره. إن خادمته واثقة من أنه سوف يحكم على أولئك الأندال لأن كل الناس يعرفون أنهم مذنبون. وهو ليأسه يصرخ فى وجه المستشار الأول:

«إنك تعلم جيداً أننى مستعد لأى شىء». فأننا بإمكانى أن أصدر هذا الحكم أو ذاك تبعاً لما يطلب منى. لكن على الأقل يجب أن أعرف ماهو مطلوب، فإذا لم أعرف، لن تعود ثمة عدالة».

وفى موقف مواز يقرر أستاذ ثانوى وزوجته الهرب خوفاً من أن يكون ابنهما مخبراً نازياً، ونحن نراهما يبحثان فى ذاكرتهما عن أية إساءة قد يكونان اقترفاها. وأخيراً ينفجر الأستاذ قائلاً «إننى مستعد لتعليم كل مايريدون منى أن أعلمه. لكن ما الذى يريدون تعليمه؟ فاه لو أننى أعرف هذا! هل ترانى أعلم كيف يريدون لبسمارك أن يكون؟»

وفى المختبر، لايعود لدى العلماء الفيزيائيين، شجاعة التحدث عن المسائل العلمية، خشية أن يسمعه أحد وهم يلفظون اسم عالم أجنبى: أينشتاين على سبيل المثال. والجراح مدير المستشفى، بعد أن يعرض لمعاونيه، مطولا، أخلاقية المهنة، يرى نفسه أمام مريض مشوه، أت من معسكر الاعتقال فى أورياتنبورغ، فيتحول بفضاظة إلى السرير التالى. أما القسيس الذى يدعى للصلاة على خاطئ نادم، فى طريقه للعبور من الحياة إلى المنية، فيجد نفسه مجبراً على ابتلاع غلظته حول «المسالمين». وفى مقطوعة «أريان، ياأختى» التى تعتبر الأكثر إثارة بين تلك المقطوعات، ترى امرأة يهودية على وشك هجران زوجها الأرى، الذى هو طبيب مشهور، فتخطبه وهو غائب على النحو التالى:

«ما الذى اقترفتة فى حقهم؟ أنا لم أتدخل فى السياسة طوال حياتى؟ لقد كنت من أنصار تالمان».

أثر ذلك يصل الزوج الذى يصاب بالكآبة، لكننا نشعر جيداً أنه سيتركها ترحل. فى كل مكان يهيمن الخوف والتفكك. فاللحام الصغير الذى كان قد صوت لهتلر شهر به ؛ لأنه باع لحماً فى السوق السوداء.. فما كان منه إلا أن شق نفسه فى واجهة محله. والعامل، بدوره، لم يقلت من مثل هذا المصير. فهو إذ ينسحر بشخصية الفوهرر، ينخرط فى الفرق الهجومية ويستفز رفاقه وأشيأ بهم بعد ذلك عن طريق إشارة بالطبشور يرسمها على ستراتهم، وفى معسكر للاعتقال حبس فيه عدداً من اللاجئيين السياسيين، تعود خناقات قديمة للظهور بين شخص شيوعى وآخر اشتراكى - ديمقراطى!

«ترى هل سينتصر البؤس على الخوف» يتساءل بريخت. وهو يحيى الفرق الصغيرة المؤلفة من مناضلين شجعان احتقروا الموت لدرجة أنهم تجرأوا على نشر كتاباتهم غير الشرعية. وذات يوم تقرأ رسالة من واحد منهم أمام جماعة سرية «يابنى العزيز، غداً لن أكون هنا. فتنفيذ الإعدام غالباً ما يتم عند السادسة صباحاً. لكنى رغم هذا لازلت أكتب، لأنه يهمنى أن تعرف أن أفكارى لم تتغير، وأن تعرف أننى لم ألجأ إلى طلب الرحمة.. لأننى لم أرتكب، فى الواقع، أية جريمة.. أنت لاتزال فتياً، لكن فتوتك هذه لن تقف عقبة فى وجهك إن أنت فكرت دائماً إلى أى جانب تقف. ابق منتمياً إلى طبقتك.. فعند ذلك لن يكون أبوك قد قاسى عبثاً».

لقد قدمت عدة مسرحيات تنتمى لتلك المجموعة، فى باريس ولندن وستوكهولم ونيويورك.. وتمخضت عن قدر كبير من الفاعلية. وبعد تقديم ثمانية منها فى باريس فى العام ١٩٣٨، من إخراج سلاتان دودوف، كتبت صحيفة «نويتشه فولكستسايتنغ» تقول: «إن الاستقبال الذى قوبلت به تلك المسرحيات، يبدو وكأنه إعلان عن قيام جبهة موحدة ضد الفاشية» ولقد كان رد فعل الطوابير الأمامية حاراً بشكل خاص. وأحياناً كانت المسرحيات تقدم عن طريق فرق مختلطة، فمثلاً كانت هيلينا فايغل تمثل إلى جانب ممثل غير محترف، هو فى أغلب الأحيان عامل لم يكن قد سبق له أن وضع رجلاً فوق خشبة المسرح قبل ذاك.

أما حين كانت «خوف وبؤس الرايخ الثالث» تقدم، على العكس من هذا، بواسطة فنانيين محترفين، فكان من شأن تعليمات بريخت الإخراجية - التي كانت تطالب بوجود دبابة مدرعة يقودها النازيون، فوق الخشبة - أن تزيد من قوة الأثر الذي تحدثه المسرحية. وبين المشاهد المختلفة، كان الجمهور يسمع صوتاً يراكبه هدير مدرعة. ولنذكر نموذجاً على الإجراء الذي كان بريخت يلجأ إليه لكي يزيد من فاعلية الإخراج، القطعة الأولى في المسرحية:

«تظهر من بين الظلمات، مواكب عسكرية بريرية صاخبة، ويافطة كبيرة كتب عليها - نحو بولونيا - وإلى جانبها دبابة مدرعة، والفريق الذي يقود الدبابة والذي طلّبت وجوه أفرادها باللون الأبيض، كان يغنى «وحين وطد زعيمنا بنفسه النظام في ألمانيا بيد من حديد/ طلب منا أن نفرض النظام نفسه، بقوة أسلحتنا على البلدان الأخرى كلها».

أنجزت «خوف وبؤس الرايخ الثالث» في العام ١٩٣٨. وخلال السنوات الثلاث التالية سوف يراقب بريخت كماشة النازيين وهي تضغط ليس فقط من حول رقبته، بل حول رقبة العالم كله؛ فالبلدان الأوروبية.. النمسا وتشيكوسلوفاكيا وأسبانيا وبولونيا والدول الإسكندنافية وهولندا وفرنسا، جميعاً انتهزت بلداً بلداً، أمام الجبروت النازي العسكري. وفي كل مكان صارت التهدة والتعاون، بل والخيانة عملة رائجة!

إزاء كل ذلك، أخذ بريخت يعمل بدأب وشراسة، وتشير المشاريع المسرحية الكثيرة التي تعود إلى تلك المرحلة، إلى أن سؤالاً وحيداً كان يملكه: كيف يمكن إلحاق الهزيمة بالنازية؟ وأحد ذلك المشاريع «كم يكلف الحديد؟»، يحكى - على شكل أمثلة - حكاية ضم هتلر للنمسا وتشيكوسلوفاكيا، والتوازنات هنا جلية بما فيه الكفاية. فالضحايا يحملون أسماء ذات دلالة (ومعظمهم من أصحاب الذكاكين) السيد أوستريخر^(٥) بائع التبغ، والسيدة تشيك، صاحبة محل الأحذية، والسيد سفندسون، بائع الحديد - أما الزيون فهو هتلر نفسه. وهذا الزيون يشتري، بالمال الذي نهبه

(٥) Owsterreich (النمسا بالألمانية) ، Tscek (من تشيكوسلوفاكيا) و Svend (السويد) .

من الآخرين كميات متزايدة من الحديد حتى اللحظة التى ينتهى الأمر بالسيد سفندسون إلى إعطائه الحديد مجاناً. أما المشهد الأخير وعنوانه «١٩٠٠؟» فعليه أن يظهر السيدة تشيك. وحين تندلع الحرب يزيد سفندسون من ثمن بضائعه.

فى الوقت نفسه ألى بريخت على نفسه، ودائماً بغية تسليط الضوء على مناورات هتلر والنازيين، أن يؤلف أوبرا موضوعها حكاية «دافيد وغوليات» وفيها نرى النازيين وهم يقاتلون ضد الألمان.. بترميز توراتى.

وكان بريخت يعبر عن «أنا» الموضوعى فى مسرحياته وأعماله الدعاوية. أما «أنا» هـ الذاتى، فكان يحتفظ به فى قصائده، سواء تلك التى نشرت منها أو الأخرى التى لم تنشر. وفى هذه وتلك بوسعنا أن نلاحظ تغييراً ملحوظاً. فالسمو النظرى إلى حد ما، الذى كان يبدو فى أعمال الشباب، بل وحتى فى «الأم» هدأته الآن عاطفة عميقة، إنما دون أن تتأثر قدرته التحليلية أو قيمته الحدسية أيما تأثر. ففى مسرحيات تلك السنوات، كما فى القصائد، صار العنصر الإنسانى والإنسانوى هو العنصر المهيمن. كما أن شخصيات المسرحيات صارت ذات أبعاد مختلفة، صارت شخصيات حقيقية - غاليلى، الأم كوراج، لوكولوس، شن-تى، غروشا وشفايك - إنما دون أن تفقد طابعها «النمطى» ودون أن تكف عن كونها ممثلة لمجتمع إنسانى، ونتاجاً للشروط الاجتماعية. لقد بدا بريخت وكأنه مستنفر ضد نفسه على الدوام، ضد «القساوة» التى تغويه، وضد صخور العواطف فى وجه القساوة البشرية والأنانية اللتين تحيطان به.

فإذا جاز لنا أن نسبغ صفة ما على موقفه فى تلك المرحلة وفى المراحل التى تلتها، سيكون فى وسعنا أن نستخدم هذا التعبير «الإنسانية الماركسية». فالواقع أن المؤلف أخذ يستشعر حس المسئولية المتزايد إزاء أولئك الذين يقرأونه والذين يشاهدون مسرحياته. فكل أستاذ بحاجة إلى تلاميذ، وكل شاعر بحاجة إلى قراء. بيد أن ذلك الذى يتلقى ويفهم كلمات الأستاذ الحكيمة، ليس أقل جدارة بالاحترام من ذاك الذى يلقيها.

وهذا هو بالتحديد موضوع إحدى قصائد بريخت ذات الجمال الذى لا يقارن، أعنى قصيدة «حكاية ومسيرة تاو - تى - كنغ». فى تلك القصيدة أمامنا الشاعر -

الفيلسوف لاو - تسو، وقد صار مريضاً وعاجزاً، ويحزنه الخبث الذى يستشرى مجدداً فى وطنه، فيقرر القيام برحلة أخيرة بمرافقة فتى يافع. إنه لايمتلك أى شىء آخر سوى معرفته. وهو يبلغ مراقب الجمارك هذا الأمر، عند الحدود، فيسأله هذا «أليس لديك شىء ثمين تصرح عنه؟» فيقول الفتى «لقد علم». فهل حقق مكسباً من التعليم؟ أجل، لقد تعلم هذا الأمر «إن الماء الذى أزهر الحجر الكبير، بعذوبة، وصل مع مرور الوقت إلى منتهاه» فالقاسى هو الذى يغلب دائماً على أمره. لكن ما إن يجتاز الحكيم والفتى الحدود حتى يمسك رجل الجمارك بتلابيبهما، فما الذى شاء قوله بالماء؟ إنه يريد أن يكتباه له. فيعتمد الشاعر إلى كتابة تلك الكلمات الحكيمة، لكى يتركها ذخراً لذلك الإنسان البائس، والمكتهل، والذى لا ينتمى - بالتأكيد - إلى فصيلة المنتصرين. بيد أن بريخت يقول فى خاتمة القصيدة: علينا ألا ننثى على الحكيم وحده. فالجمركى الذى عرف كيف ينتزع منه الحكمة، جدير كذلك بثاننا. وهذه القصيدة تبدو وكأنها مكتوبة برسم كل أولئك الذين، فى عالمنا هذا، «لاينتمون إلى فصيلة المنتصرين».

«إن كل أولئك الذين يجلسون، لكى يكتبوا، على مقاعد ذهبية»، يقول بريخت فى قصيدة أخرى، أهداها لينيكسو، عن حق «سوف يسألون يوماً عن حاك لهم أثوابهم». ففى المستقبل «سوف يثنى على أولئك الذين لكى يكتبوا، جلسوا على الأرض العارية، جلسوا بين المقاتلين»؛ لأن هؤلاء الناس (أمثال الجمركى) هم الذين يحملون حقيقة الحكمة إلى إخوانهم، تحت قمصان ملطخة بالعرق، ويمكنهم من اجتياز حواجز الشرطة.

أحياناً، وعلى الرغم من كل يقظته، يتخلى بريخت فى قصائده عن انتباهه، ويكشف عن مشاعره الشخصية. فكيف كان له ألا يفعل وهو يختبر، كل يوم، بموت صديق أو اعتقال آخر، أو تعذيب ثالث ورابع، وينظر إلى «لائحة الخسائر الشخصية» - كما كان يسميها - تزداد طولاً يوماً بعد يوم؟ كانوا يختفون الواحد بعد الآخر؛ فغالتر بنجامين، على سبيل المثال، ذلك الناقد الحصيف، وذلك «الناقد ذو المعرفة الكبيرة»، انتحر عند الحدود الأسبانية. لكن كانت هناك خسائر أكثر مدعاة للحن أيضاً،

خسائر يمثلها أولئك الذين تحولوا إلى صف العدو، انطلاقاً من حاجتهم إلى «الترف» وليس انطلاقاً من المبادئ.

ومن بين الخسائر، كانت هناك خسارة سببت لبريخت الكثير من الأسى: خسارة مارغريت ستيفن، التي توفيت في أحد مستشفيات موسكو في العام ١٩٤١، وكانت تعاني من السل منذ ارتحالها عن ألمانيا.. كما كانت قد تبعت بريخت في منفاه وقاتلت على الجبهة الأسبانية، وكانت بالنسبة إلى بريخت أستاذته ومساعدته، صديقتها وناقده. فقال عنها في قصيدة له «لقد سقط جنرال/ وسقط جندي/ رحل تلميذي/ ورحل أستاذي».

وعلى سبيل تخليد ذكرى تلك السيدة النحيلة ذات العينين «الناريتين في زرقتهما وفي غضبهما»، أطلق بريخت على مجرة «أوريون»، اسم مجرة ستيفن: «منذ رحيلك أيتها المعلمة الصغيرة/ بون أن ألقى حوالى نظرة، أجول دون راحة/ ممنوعاً، في عالم رمادي/ لأشئ، لدى أفعله، لقد نلت إجازتي».

وقبل عامين من موت مارغريت ستيفن، كان بريخت قد تلقى كذلك ضربة قاسية ومؤلمة. فصديقه القديم سيرج ترتياكوف، الكاتب المسرحي السوفييتي، كان قد اتهم بـ «التجسس لحساب اليابانيين»، وأعدم خلال تصفيات العام ١٩٣٩. ولقد بكى بريخت موت صديقه هذا في قصيدة له لم تنشر خلال حياته عنوانها «هل الشعب معصوم من الخطأ» ويقول فيها:

«أستاذي» ذلك الرجل الكبير الودود، أعدم رمياً بالرصاص بعد أن حكمت عليه محكمة شعبية/ حوكم جاسوساً وألحق العار باسمه/ حطمت كتبه. وصار مجرد الحديث عنه يوقظ الشكوك، فيصمت المرء/ فماذا لو كان بريئاً؟».

التعلم، التحقق من المعرفة، الشك، العمل، بإمكاننا أن نقول إن هذه التعاليم صارت هي صيحات الحرب التي يطلقها بريخت. والشك، معناه وضع الحقيقة على المحك، بغية التمكن من العمل. ولقد كانت هناك صورتان ترافقان بريخت في ارتحاله،

وترمز أن إلى قناعاته بمعنى من المعاني: البرشمان الصينى الذى يمثل «الشكاك» فى وضع تساؤلى دائب، وقناعات الشر اليابانى الذى «تؤكد شرايينه المنتفخة عند الصدغين على الجهد الذى على المرء أن يبذله لى يكون سيئاً».

غير أن الشك ليس معناه رافة المرء بنفسه. فبريخت يكتب موجهاً حديثه إلى من خانت شجاعته:

«إن وضعنا أسوأ مما كنت تعتقد.. / وذلك هو وضعنا: إن لم ننجز أفعالا تفوق قدرة البشر، سنضيع.. / تقول: لقد ناضلت كثيراً، ولم أعد قادراً على القتال/ فاسمع: إن لم تعد قادراً على النضال ستهلك.. سواء أكان الخطأ خطأك أم لا».

كان الفسخ قد بدأ ينقلب على بريخت. فعمد فى العام ١٩٣٩، تلك السنة المؤلمة، إلى سؤال كارل كورش الذى كان قد ارتحل إلى الولايات المتحدة عما إذا «كان فى وسعى أن أحصل على أوراق الهجرة التى أحتاجها. هيلينا وأنا سنرحل إلى الولايات المتحدة. فهل لك أن تتحرى لى عما إذا كان سيمكن لى أن أعثر على وظيفة أستاذ (لأن تلك هى الوسيلة الوحيدة للإفلات من نظام «الكوتا»، الذى يعتبر عقبة كأداء؟)».

ترك الدانمرك متجهاً إلى السويد، ثم السويد متجهاً إلى فنلندا ؛ حيث كان له أصدقاء، وحيث عثر على مأوى له لدى الروائية الموهوبة هيللا فوليجوى، فى تافاستلاند. ومن الجدير بالذكر هنا هو أن مسيرة تلك الكاتبة كانت حافلة بالمغامرات كمسيرته. فهى من أصل إستونى، هاجرت فى أوائل القرن إلى فنلندا؛ حيث لعبت دوراً فعالاً فى التحرك النقابى. وكانت أولى مسرحياتها قد حظرت من قبل الحكومة بسبب مبالغتها فى الراديكالية. فكتبت روايات حول حياة الفلاحين الفنلنديين، وحققت شهرتها الكبرى مع مسرحية اجتماعية تدور أحداثها فى الأوساط الفلاحية عنوانها «نساء نيسكافورى».

لم يغرق بريخت فى الأوهام أبداً. إذ كان يعرف أن فنلندا بدورها ستغوص فى وهدة الحرب، مما سيضطره مجدداً للهروب:

«لفضولى، تفحصت الخارطة. وفى لاونيا، هناك عاليًا باتجاه المحيط المتجمد الشمالى، عثرت على مرفأ صغير».

آه لو كان بإمكانه بعد أن يقف متأملاً جمال الطبيعة! إنه يتحدث عن المياه الغنية بالأسماك، والغابات الموهلة عمقاً، وروائح أشجار البتولا والثمار الوحشية:

«روائح وأصوات وصور وأحاسيس تتلاشى/ هاهو الهارب جالس بين أشجار المغث فى العقيق/ يستعيد مهنته العسيرة: الأمل».

والأمل كان عبارة عن طلب للحصول على تأشيرة تقدم به من قنصلية الولايات المتحدة. وفى ذلك الصدد كتب بريخت «نشيد إلى موظف سام»:

«هل تتفضل، يا نائب القنصل السامى، بإعطاء حشرتك المرتجفة ضربة الختم المفيدة!».

لقد سبق له، أربع مرات أن اقترب من حضرة ذلك الموظف بشعره المقصوص جيداً، وقبعته فى يده (بدلاً من قبعته القديمة - الكاسكيت-).

«هاهو يقترب، ناصباً الأفخاخ الكبيرة./ إن هناك باباً وحيداً باقياً/ يفتح على الحرية/ مفتاحه فى يدك فهل سترميهِ فى الفخ؟».

واضح أن بريخت لم يكن قد فقد روحه المرحّة. ففي فنلندا، كتب واحدة من أكثر كوميدياته طرافة «السيد بونتيللا وتابعه ماتى». وكان بوسعه فى الوقت نفسه أن يكتب:

«ذلكم هو العام الذى سيحكى عنه مطولا/ ذلكم هو العام الذى لن يقال عنه كلمة./ العجائز يرون الشبان يموتون/ والمجانين يرون الحكماء يموتون./ الأرض لم تعد تحمل الحصاد.. صارت تلتهم./ ومن السماء لم يعد يهطل المطر، بل الحديد وحسب».

وإلى تلك المرحلة تعود كذلك مسرحيات بريخت «حياة غالىلى»، و«صعود أرتورو أوى الذى يمكن إيقافه» و«إنسان سيتشوان الطيب»، إضافة إلى الكثير من الدراسات

والقصائد. ومنها تلك القصيدة التي تعتبر من أكثر قصائد بريخت إثارة للمشاعر
«إلى الذين سيولدون من بعدنا» وفيها يقول:

«إننى أعيش حقاً فى زمن بالغ الظلمة

لامعنى فيه للكلمات البريئة. والجبن الناصع

يعنى الافتقار إلى الحس. من يضحك

يضحك لأن النبأ الرهيب

لم يصل إليه بعد.

يا لها من أزمان

تلك التي يكاد الحديث عن الشجر فيها أن يكون جريمة،

لأن المطلوب إحاطة الكثير من الجرائم بالصمت!

أنتم، يا من تطلعون من السيل

الذى غرقنا فيه،

فكروا

حين تتحدثون عن ضروب ضعفنا

بالزمن المظلم

الذى ستكونون قد خرجتم منه.

وذلك لأننا، إذ نغير البلدان بقدر مانغير الأحذية،

كنا نعبر الصراعات الطبقيّة، يائسين

حين لم يكن سوى الظلم، لا الثورة.

ومع هذا، ها نحن نعلم:
أن كراهية الدناءة، أيضاً
تشوه السمات.
وأن الغضب ضد الظلم، أيضاً
يجعل الصوت أجشاً. أه.. نحن
الذين كنا نريد أن نجعل الأرض بساطاً لعالم وبود
لم نستطع أن نكون وبودين
أما أنتم، فحين تتوصلون إلى هذا
ويصبح الإنسان صديقاً للإنسان
فكروا بنا
بتسامح».

مسئولية المثقف : « حياة غاليلي »

لم يكن العام ١٩٣٨ واحداً من تلك الأعوام التي توحى بالحماس، أو تخلق آمالا مستقبلية مفرطة؛ ففي ذلك العام كانت هناك «ميونيخ»، وإحلال النازيين للنمسا وتشيكوسلوفاكيا، وهزائم الجمهورية الأسبانية: إذن لم تكن تلك هي اللحظة المناسبة للاحتفال بدنو الأزمان الجديدة.

ومع هذا، في ذلك العام بالذات، ووسط كل الدلائل المشنومة، ولد عصر الذرة.

ويتاريخ ٢٣ تشرين الثاني ١٩٣٨ ، يدون بريخت في يومياته الملاحظة التالية «أنجزت حياة غاليلي».

وبهذا يكون بريخت قد وجه التحية إلى الأزمان الجديدة، وهو قابع في وسط الظلمات. وقبل ذلك بزمان كانت قد ولدت في رأسه بذور تلك المسرحية، التي كان قد كتبها في صورة أولى بعنوان «ومع هذا.. الأرض تدور» قبل حدوث ذلك الأمر الاستثنائي، أما الآن فإنه قادر بشكل أفضل على إدراك ما يترتب على تلك المآثر العلمية الجديدة. وهو بذلك القسط الكبير من الفضول الذي كان على الدوام يطبع أعماله التمهيدية، شرع بدراسة طبيعة تلك الثورة ونتائجها التي كانت قد طالت العلوم الطبيعية. وفي بداية العام ١٩٣٨، ذهب ليستشير أحد مساعدي نيلس بوهر، الأستاذ ك. مولر، فتحدث معه، بين أمور أخرى، من «خطابات» غاليلي. ويروى مولر أن خلافاً قد ثار بينهما:

«لأن «الخطابات» ما كان لها أبداً أن تكتب لو لم يكن غاليلي قد أبدى، قبل ذلك بسنوات، خضوعاً للكنيسة الكاثوليكية، كنت أنا أرى موقفه مبرراً. فبالنسبة إليه، كانت تلك هي الوسيلة الوحيدة التي تمكنه - في التحليل الأخير - من الانتصار على محاكم التفتيش. أما بريخت فكان يرى - على العكس من هذا - أن نكوص غاليلي في العام ٢٦٢٢ يشكل هزيمة نتج عنها، في السنوات التالية، انفصام خطير بين العلم والمجتمع الإنساني. أنا لم أتمكن أبداً من فهم وجهة نظره هذه، كذلك لم يرد فهمي لها بعد قراءة لـ «غاليلي»، التي كتبها بريخت، غير أن هذا لا يعنى أن المسرحية لم تثرني، ولم تمسني في عمق روحي».

إن بريخت، إذ وجه منظاره الوهمي إلى الأفق التاريخي، لم يحتج إلى وقت طويل ليدرك بأن ثمة متغيرات مهمة سوف تحدث في هذا العالم. وأن ثمة يوماً جديداً سوف تشرق شمس. فما الذي كان ذلك الاكتشاف يبشر به؟

«في وسط الظلمات التي تهرع لتغليف عالم يرتعش بسبب الحمى، وتحيط به أفعال دامية، وأفكار دامية هي الأخرى، بينما يبدو استشراء البربرية وكأنه في طريقه لأن يقودنا، نون هواده، نحو حرب ربما ستكون أكبر الحروب التي عرفها التاريخ، وأكثرها رعباً، من الصعب على المرء أن يتبنى موقفاً يلائم أولئك الناس الذين تنفتح في وجوههم آفاق عصر جديد وسعيد. ترى أولاً تشير كل الدلائل إلى أن الليل بهبط ونيداً.. أوليس حقيقياً أن ليس ثمة، في الوقت الراهن، ما يبشر بفجر قريب؟ وأليس من الملائم لنا أن نتصرف كأناس يغوصون في وهدة الليل؟».

ويتابع بريخت متسائلاً، كيف يمكن الحديث عن عصر جديد، بينما نرى أن هذا المصطلح، ومصطلح «النظام الجديد»، قد تباهما أعداء العالم نفسه، لكنها الآن تتجلى أكثر رعباً من أي وقت مضى» فهل نحن في طريقنا، في مثل هذا الوضع، لمحاولة التعلق بأهداب الماضي؟ للحديث عن قارة الأطلنطيد الغارقة؟».

الحقيقة أن بريخت، في الوقت الذي كان يستعد فيه للرقاد، كان يفكر بالغد. لكن أو لم يكن يفضل التفكير باليوم المنصرم بدلا من التفكير باليوم المقبل؟

وهل تراه لهذا السبب يبدى اهتماماً بزمن مضى منذ ثلاثمائة عام، بزمن شهد ازدهار العلوم والفنون.. هاهو يقول «أمل أن لا...».

كان الطوفان يهدد من كل جانب. فالعالم يعيش أزماناً بربرية «غير تاريخية». والحضارة الغربية تبدو وكأنها على وشك التهاوى. ومفاهيم «القديم» و «الجديد» كانت قد فقدت وضوحها، كما أن تعاليم كلاسيكى الاشتراكية - ماركس، إنغلز ولينين - إذ فقدت سحر «جدتها»، باتت هى الأخرى تعطى انطباعاً بأنها تنتمى إلى زمن أدبر.

ومع هذا هاهو بريخت يلح على الحديث عن عصر «جديد». فهو كان بوصفه مراقباً موضوعياً، يعلم أن ذلك العصر يقترب، لكن دون أن يكون مرتدياً ثوب الضياء، وأن الولادة ستكون عسيرة ودامية، وأنها ولادة تكاد تشبه الموت.

وبريخت، فى قصيدة نثرية له عنوانها «رؤى» يصف لنا وصول القديم والجديد، فالقديم إذ يرتدى مسوح الجديد، يقود الموكب وهو يسير على عكازيه. أما الجديد فيسير مكبلاً، فى أسمال بالية، ومع هذا هانحن نميز تحت تلك الأسمال «أطراف الشباب المشعة». وفى كل مكان ترتفع الصيحات «هاهو النظام الجديد يأتى، كل هذا جديد، رحبوا بالجديد، كونوا جدداً مثلنا» غير أن تلك الصيحات كانت ستسمع بشكل أفضل لولا أن هدير المدافع يفرقها. تلكم هى الفاشية، متمسحة بالنظام الجديد.

إن بريخت، كما نعرفه جيداً، ليس ذلك الإنسان الذى يفرق فى التاريخ لكى ينسى الزمن الراهن. لكن كان يبدو له مهماً أن يهتم بالماضى التاريخى. فالواقع أن هتلر والنازيين كانوا يجدون صعوبة كأداء فى إعادتهم لكتابة التاريخ، وإيجاد صيغ له مشوهة، قمينة بأن تبرر ماكانوا يسمونه «مهمتهم التاريخية». وهم كانوا، وبالأسلوب نفسه، لايترعون عن مهاجمة كل صنوف الثقافة. ولنذكر هنا أن عالم الفيزياء الحاذق فيليب لينارد، الحائز على جائزة «نوبل»، كان قد طرد ألبرت أينشتاين من جمعية العلماء، ووضع دراسة حول «الفيزياء الألمانية» فى أربع مجلدات، مطهرة من شوائب «التأثير السامى».

لذا كان من الضروري، إعادة كتابة الماضى التاريخى فى حقيقته، والتحرر من التفسيرات الميتافيزيقية والغيبية والعنصرية، وربط الماضى بالحاضر.. وبالتالي تسليط الضوء على هذا الأخير. كان على الإنسان الحديث أن يعيد اكتشاف المنابع القوية للفكر التقدمى، مما سيمكنه من المحافظة على استمرارية التقاليد الديمقراطية المناضلة، وعلى أى حال لم يكن بريخت الوحيد الذى استشعر تلك الحاجة؛ ففى معسكر التجميع الفرنسى فى فيرنى، كان فردريك وولف منكباً على كتابة مسرحية تاريخية حول بومارشيه وجذور الثورة الفرنسية. كما كان كتاب روائيون كبار من أمثال توماس مان وهابنريخ مان وليون فوختفانغر، يستفيدون من تجارب الحاضر المبررة، لكى يعمقوا فهمهم للتاريخ.

ولقد كان من الطبيعى لبريخت أن يحاول إقامة رابط بين الثورة العلمية الكبرى التى كان يعيش فى ظلها، وبين الثورة الأخرى التى أدت لولادة العلم الحديث، ثورة غاليلي وخطاباته.

لقد كان من شأن هذا العمل أن يكون إنجاز العمر، وهناك ثلاثة كتابات كاملة لمسرحية «غاليلي» أنجزت الأولى فى العام ١٩٣٨، وكتبت الثانية - باللغة الإنجليزية - بين ١٩٤٦ - ١٩٤٧، أما الثالثة وهى بالألمانية فقد ظل بريخت يشتغل عليها قبل فترة يسيرة من موته. وتشير الملاحظات الكثيرة وصفحات المسودة، التى لم تنشر، والتى مهدت للكتابة الأولى، إلى أنها كانت تختلف اختلافاً بيناً عن الآخرين.

ولنشر مرة أخرى إلى أن الوضع الذى كان بريخت يشتغل فى ظله، لم يكن من تلك الأوضاع التى تلائم كاتباً مسرحياً يرغب فى استثمار الموضوعات المعاصرة؛ فلم يكن ثمة أمل لمسرحياته فى أن تنشر أو تقدم على خشبة. لقد كان يأمل فى أن تستقبل هذه المسرحية فى نيويورك استقبالا طيباً، لكنه كذلك بعث بنسخة منها إلى «شولشبيرل هاوس» فى زيوريخ. فضلت المخطوطة هناك أربعة أعوام قبل أن تستخدم. أما التجربة الأميركية فكانت إلى حد ما أوفر حظاً.

مسرحية «أور-غاليليو» (ولنطلق هذا الاسم على المسودة الأولى للمسرحية) تبدو وكأنها كتبت في الأصل لكي تعرض على «العمال». فبريخت بوصفه ماركسياً، كان يعرف أهمية العلم والاكتشافات العلمية بالنسبة إلى مصير الطبقة العاملة. وكان قد شاهد في بداية الثلاثينيات، ألبرت أينشتاين وهو يشرح الفيزياء الحديثة أمام رهن من العمال، وكان بريخت يعلم جيداً أن أية ثورة علمية لن تكون ذات مغزى إلا إذا أدت إلى تقدم المجتمع، فالجديد ليس بالضرورة حكيماً. وبريخت، إذ فكر بالنازيين، كتب يقول «إن الهوائيات الجديدة تبعث الحمامات القديمة. أما الحكمة فإنها تنقل مباشرة من الفم إلى الأذن».

في المرحلة الأولى لتأليفها، كانت المسرحية قد اتخذت شكلاً يكاد يكون تقليدياً. ففيها كنا نرى غاليلي تحت سمات عالم ثوري، بطل، أما تخليه عن آرائه وهو تخل ثلته العبارة الشهيرة «والأسطورية» ومع هذا إنها تدور «فلم يكن من شأنه أن يسىء في شيء إلى مجموع أعماله، كما لم يحل بينه وبين المساهمة في تقدم البشرية. في تلك الملاحظات البالغة القدم، نرى غاليلي على اتصال مباشر بالناس، بعمال الميكانيك، بالحرفيين، بالمهندسين، وكذلك بالشعب العادي في الأسواق وفي الحوانيت. ليس غاليلي عالماً يشتغل في قضاء الاهتمامات اليومية. بل إنه يعرف ما الذي يجري في الترسانة، وفي فرن الخزف، وفي معمل صب الحديد، إنه محاط بالحرفيين وبالنزاجين وبالنجارين، ويحب التنزه فوق أرض صفة المرفأ، بين المراكب، كما يحب مشاهدة أي إنسان وهو يستخدم نموذجاً جديداً لآلة تسهل عمله.

بيد أنه على علم بشكل خاص بمصاعب الحياة ومشاقها، كما أن الظلم والاضطهاد يجعلانه غاضباً، إنه يتساءل «هل تعلمون ما الذي يقوله آل نيتي عن الإيطاليين؟ إنهم يطلبون من الأرض أن تبقى ثابتة خشية أن تصل الأفكار الجديدة إلى أذهان فلاحهم.. والحقيقة أنه لم يسبق لأي فرع وحيد من فروع العلم مثل فرعنا، أن رأى مثل هذه المهمة تناط به، مهمة شحذ أسلحة العقل لكي يتمكن شعب بأسره من توجيه تلك الأسلحة إلى نحر مضطهديه».

الواقع أن غاليلي يرى أن كل ماتفعله الكنيسة والسلطة البابوية يصب في طاحون الطبقة المتسلطة، لذا هانحن نراه يخوض الحرب ضد الإقطاعية وهو مسلح بأسلحة العلم. أما الكرادلة فإنهم يناقشون اكتشافاته وكأنهم مدراء مجمع للصناعات الكيماوية، يقفون إزاء ضربة قوية وجهتها لهم شركة منافسة تهدد احتكارهم.

وبما أن غاليلي كان يقف في طليعة الفكر الجديد، هاهو ذا راغب في نشر الحقيقة، حتى ولو كان عليه (بعد نكرانه) أن يفعل هذا بأساليب سرية. لذا يسند إلى صديق له، صانع أوان، تلك المهمة التي سوف لن تنجز، لسوء الحظ.

حين كان منكباً على كتابه المسودة الأولى للمسرحية، غير بريخت رأيه، في الوقت نفسه، بصدد غاليلي كما بصدد نكرانه. فبالنظر إلى المشكلات التاريخية المطروحة في الوقت الراهن، والمطروحة بجدية لاتكف عن التعاطم، يسأل بريخت نفسه: ماهي مسؤولية المثقف في مواجهة الإرهاب؟ الجواب: عليه أن ينشر الحقيقة. لكن كيف يمكن إيصال الحقيقة في وضع مشابه؟ الجواب: بأساليب سرية. وكان بريخت قد سبق له أن كتب حول الصعوبات الخمس الرئيسية التي تقف بون اكتمال هذا الجهد. أما مسرحية «غاليلي» كما أعاد بريخت كتابتها في الدانمارك، وأنجزت في العام ١٩٣٨، فإنها تجيب على السؤال نفسه قائلة:

«مثل سارق يشتغل في ليل غير مقمر إن لم يمر شرطى: تلکم هي الطريقة التي بها يتقدم ذاك الذي يتبع الحقيقة./ ومثل نشال بكتف خائف أن تربت عليه يد، يحمل الحقيقة».

ولقد لاحظ بريخت أن هذه هي الطريقة نفسها التي بها استطاع كونفوشيوس ولينين والسير توماس مور وآخرون إدخال الحقيقة تهربياً الى أرض العدو. كانت المسرحية موجهة كذلك إلى الرفاق المهاجرين المشتتين والمغالين في سقوطهم في فخ اليأس. كانت ترغب في جعلهم يعون مسؤولياتهم، ليس فقط إزاء مهنهم وطريقهم، بل كذلك إزاء ملايين الأشخاص الذين يرتبط بهم بقاؤهم، في التحليل الأخير. كان بريخت يعلم جيداً أن المجتمع البرجوازي يبذل جهداً كبيراً، وينجح في أغلب الأحيان،

فى سبيل عزل رجل العلم وجره إلى «جزيرة استقلال» صغيرة تقدم له لى يتابع فيها أبحاثه بهدوء، وينتهى الأمر إلى جعله أسيراً له ولسياسته ولاقتصاده ولايدولوجيته. كان يعلم أن المجتمع البرجوازى يلوح للعلماء بالأسطورة المريحة المتحدثة عن التوجه «النقى»، وعن العلم «النقى»، فى الوقت الذى تسند فيه لآخرين أمر استخدام العلم لغايات أقل نقاء، وكان يعلم أن المجتمع البرجوازى يلجأ إلى ضروب المديح، وإلى المال، وإلى الهبات، وإن لم ينفع هذا كله، يلجأ إلى القمع والقوة فى سبيل الوصول إلى غاياته.

إن غاليلى الذى يطلع من الكتابة المكتملة الأولى للمسرحية، التى أنجزت فى العام ١٩٢٨، لم يعد هو هو ذلك البطل الواعى اجتماعياً الذى تتحدث عنه الملاحظات والمشاريع التمهيدية. صحيح أنه لا يزال يحتفظ بآثار البطولة، لكن احتكاكه بالشعب صار أقل. إنه الآن «بطل» العلم، إنسان معقد متناقض ومبهم يحيط صحته وممتلكاته بالخطر فى سبيل متابعة أبحاثه، لكن هذا يكون بعد عدوله عن رأيه. إنه لا يزال يبذل جهوده فى سبيل نشر أفكاره بمساعدة صديقه الخزاف، وهو يلجأ فى هذا السبيل إلى الأساليب التى ينادى بريخت باتباعها فى زمن الإرهاب، معرفة إدراك الحقيقة، جعلها قابلة للاستخدام، اختيار الذين ستصلهم بعناية، ونقلها إليهم بحذق. وهو يصل إلى حد المطالبة بصمت صبور يسمح بالبقاء على قيد الحياة حتى اللحظة المناسبة. لكن سرعان ما يظن بأنه قد جعل مخطوطته تعبر الحدود قطعة قطعة. وخلال مشهد لاينسى، موقعه عند نهاية المسرحية، نرى الخزاف، الذى استخدم وسيطاً بين غاليلى والعالم الخارجى، يعود للظهور بذريعة اضطرابه لإصلاح المدخنة، لكنه يظهر فى الواقع من أجل إعادة إحدى المخطوطات للعالم. وهو إذ يفعل هذا يهمس فى أذن العجوز الذى صار نصف ضرير:

«إنهم يقتفون أثرنا، فيلاجيو اعتقل.. وهذه هى المرة الثالثة التى أضطر فيها لإيصال هذا الكتاب إليك.

«غاليلى (مهتراً) أين سأضعه؟

«الخزاف: مفتوحاً على الطاولة».

بيد أن المشكلة الرئيسية هي دون أدنى شك مشكلة العدول عن الرأى ونكرانه، فكيف يمكن تفسيرها؟ فكر بريخت فى أول الأمر أن يقدمها على شكل لعبة احتيالية تتيج لغاليلى إمكانية متابعة أشغاله ودعاوته. وثمة ملاحظة مختصرة توحى بأنه إذا كان العالم قد خضع لمحاكم التفتيش، فما هذا إلا لأنه قد استشعر بأن الخطر لا يحيق فقط بوجوده وإنما أيضاً ببقاء إنجازاته. فلو لم يكن الأمر على علاقة إلا بحياته الخاصة (كما يقول لتلميذه أندريا سارتى) لكان نكرانه لأفكاره جديراً بالاحتقار.

غير أن بريخت ، وبعد تفكير طويل ، استبعد هذه الفكرة. فهو لم يكن راغباً فى إعطاء الانطباع بأن غاليلى حين عدل عن رأيه، إنما كان يخادع لى يحافظ على مكتشفاته. وبالنتيجة، نرى غاليلى فى الكتابة النهائية للمسرحية، يعترف لأندريا بأن الخوف من الموت كان الأمر الوحيد الذى دفعه إلى العدول. ويقول:

«بعد محاكمتى بفترة يسيرة حدث أن عاملنى الناس الذين كانوا يعرفوننى سابقاً، بشيء من التسامح. بمعنى أنهم عزا لى كل أنواع النوايا السامية.. لكنى أنكرت كل تلك النوايا.. فبعد دراسة متيقظة لكل الظروف، سواء أكانت ظروفًا مخففة أم لا، هناك استنتاج وحيد يفرض نفسه، أن ليس هناك أية ذريعة ممكنة تبرر مثل هذا الخضوع، باستثناء الخوف من الموت.. فبشكل عام لايحتاج الأمر إلى أقل من تهديد بالموت لى يعود الإنسان عما كان ذكاؤه قد قاده إليه: ذلك الذكاء الذى هو أخطر هبة وهبنا إياها الله القدير».

وحين يحتج أندريا مورداً على سبيل المثال الموقف الشجاع الذى وقفه غاليلى فى مواجهة الطاعون، يقول العالم «أبداً فالطاعون أقل قتلاً بكثير» ويضيف «إن العلم موجود فى المركب نفسه الذى يحمل الإنسانية. لايمكن للعلم أن يقول: وماشائى أنا إذا كان هناك ماء يتسرب إلى المركب؟ والأمر نفسه يقال عن العقل.. فذلك الهم هم ينبغى على كل الناس أن يتقاسموه.. والعلم لايمكنه أن يستخدم رجالا يترددون دون الدفاع عن العقل.. فحين تمتد اليد، التى يغذيها العقل، فى لحظة أو فى أخرى ويون إنذار

للإمسك بخوانيقه، يجب قطع اليد. وذلك هو السبب الذى يجعل العلم غير قادر على التسامح مع بقاء إنسان مثلى فى صفوف العلماء».

لكنه، كما يعترف لأندريا، ظل يتابع نشاطاته العلمية لأن «الجسد ضعيف» كما يقول. وما هو قد وضع كتاباً آخر عنوانه «الخطابات». ثم، باحتياله الشعبى، يوحى لأندريا أنه لن يكون من الشر ترك هذه المخطوطة تقع بين أيد لا ينبغي أن تقع بينها، وأن القراء الذين يجهلون محاججات التفتيش قد يكون من شأنهم أن يستخلصوا منها نتائج مخطئة. يفهم أندريا ويضع المخطوطة فى جيبه. ويستنتج غالىلى «إننى لازلت على قناعتي، أننا نقف على عتبة عهد جديد، ربما سيظهر هذا العهد بلمام عاهرة غارقة فى دمانها.. ومما لاشك فيه أن العهد الجديد سيكون مشابهاً، لكن الفجر يبرز من قلب أعتى الظلمات، وفى الوقت الذى تأتى فيه الاكتشافات الكبرى فى بعض الأماكن لتحسين مصير الإنسانية، ثمة قسم كبير من العالم يعيش فى ظلمة كثيفة. بل ولربما غاص ذلك القسم أكثر وأكثر فى ظلمته. نيقظ جيداً حين تجتاز ألمانيا وأنت تحمل الحقيقة مخبوءة تحت معطفك».

حتى قبل أن ينجز هذه الكتابة الأولى، كان بريخت قد بدأ التساؤل حول موضوعها. فمن جهة كان يبدو له وكأن المسرحية تخرق مبادئه الجمالية الخاصة، مبادئ المسرح الملحمى، وتتنطبق عليها بالتالى صفة الانتهازية. وهو من جهة ثانية كان يتساءل عما إذا كان تفسيره للكران صحيحاً، وعما إذا كان قد أوضح بشكل كاف دور العالم فى زمن متأزم. أخذاً بعين الاعتبار تلك المكتشفات الرائعة التى تمهد لنهاية عصر آخر ولولايته. كتب بريخت «قبل الحرب عشت أمام مذابحى لحظة تاريخية حقيقية، فقد كان المذابح ييث لقاء أجرى مع العلماء المشتغلين فى معهد نيلس بوهر فى كوبنهاغن، حول الاكتشاف المذهل الذى تحقق فى ميدان انشطار الذرة، يومها صرح الفيزيائيون بأن الإنسانية قد اكتشفت مصدراً كبيراً للطاقة. وحين رغب الصحافى فى أن يعرف ما إذا كان بعد ممكناً تطبيق الاكتشاف عملياً بصورة ملموسة أتاه الجواب «لا. ليس بعد» عند ذلك صرخ بلهجة من يتنفس الصعداء عميقاً

«حسناً حسناً هذا أفضل! إننى أعتقد جازماً أن الإنسانية لاتزال غير مستعدة لامتلاك مصدر الطاقة هذا».

من الواضح كما يضيف بريخت أن ماراود الأذهان فوراً لم يكن سوى الصناعة الحربية، فالاختراعات الكبرى والاكتشافات الحديثة لم يكن من شأنها فى ذلك الوقت إلا أن تعرض الإنسانية لأخطار أكثر وأكثر رعباً: فكل واحدة من تلك الاكتشافات، أو تقريباً كل واحدة «كانت تستقبل أول الأمر بصيحة انتصار سرعان ما تتحول إلى صيحة رعب».

ويورد بريخت هنا، فى معرض موافقته عليها، تلك العبارات التى أطلقها ألبرت أينشتاين فى العام ١٩٣٩، لمناسبة «معرض نيويورك العالمى» إذ قال: لقد تقدم الإنسان سريعاً فى الميادين العلمية والتقنية، لكن سرعته فى تعلم كيفية تخطيط «إنتاج الثروات وتوزيعها» كانت أقل بكثير، بحيث إنه الآن يعيش فى رعب دائم خوفاً من الانهيار الاقتصادى، وهو رعب لا يقل عن رعبه إزاء شبح حرب ماثلة على الدوام.

عندما خلق شخصية غاليلي، كان بريخت قد آل على نفسه أن يعالج مشكلة أخلاقية بالغة الحساسية، هل كان بالإمكان التكلم عن البقاء على قيد الحياة دون ملامسة مشكلة الجبن؟ لقد كان عليه هو شخصياً أن يشغل باله بمثل تلك المشكلة. وهى مشكلة كانت تعنى، فيما عداه وبصفته باق على قيد الحياة، مئات الألوف من الألمان الذين كانوا قد بقوا فى الوطن بحيث اضطروا، إما للتحويل إلى العمل السرى فى انتظار «أيام أفضل» وإما ممارسة ماسيطلق عليه اسم «الهجرة السيكلوجية».

لقد عاد بريخت إلى هذه المسألة أكثر من مرة؛ فهو فى واحدة من تلك الحكايات - التى هى أقرب إلى الأمثولات الطريفة - والتى تدور من حول شخص يدعى كوينر، هو فى الحقيقة أنه الآخر الفلسفى، نراه يدرس كل المواقف الممكنة فى مواجهة القوة والعنف، فهو يروى كيف أن كوينر يهاجم العنف فى أحد خطابه العامة. وفجأة يلاحظ أن مستمعيه يبتعدون عنه ويخنفون فينظر من حوله ليرى العنف واقفاً خلف ظهره يسأله «ما الذى كنت تقوله» فيجيب كوينر «لقد كنت أتكلم مؤيداً العنف». بعد ذلك يحدثه

تلاميذه عن «تزلفه» (والكلمة بمعناها الألمانية تعنى فترة الظهور حرفياً، والتزلف مجازاً، وواضح لعب بريخت على الكلمة هنا - المترجم) فيقول «أنا لست راغباً فى أن تقسم» ويتابع «يتوجب على أن أعيش زمناً أطول من الزمن الذى سيعيشه العنف». وتتلو هذه الحكاية حكاية أخرى، يوردها غاليلي حين يريد تبرير صمته.

إن كل هذه الملاحظات قد قادت نقاد بريخت إلى تفسير موقفه الأخلاقى تفسيرات مختلفة. هل تراه كان يدعو إلى الانتهازية؟ وغاليلي هل هو وجهه الآخر الذى مثله، تمكن من أن يفلت من الإرهاب؟

يرى إسحاق دويتشر، مؤلف سيرة حياة ليون تروتسكى المعروف، أن بريخت فى معرض كتابته لهذه المسرحية كان يفكر بالمحاكمات السوفيتية الكبرى التى جرت بين ١٩٣٦ و ١٩٣٩ ويقول: كان بريخت يشعر بتعاطف مع التروتسكية وكان مستاء من التصفيات الإستالينية، لكنه لم يستطع الانفكاك عن الإستالينية فاستسلم أمامها وذهنه ملئ بالشكوك، تماماً مثلما فعل المستسلمون داخل روسيا، ثم عمد إلى التعبير عن الوضع الأليم الذى كان يعيش فيه هو والآخرين، بشكل فنى فى مسرحيته «غاليليو غاليلي»، فهو من منظور التجربة البولشفية صور لنا غاليلي خائراً على ركبتيه أمام محاكم التفتيش، بعد أن حول ذلك المنظور إلى منظور تاريخى بالضرورة بسبب عدم نزوج الشعب سياسياً وروحياً. فغاليلسى المسرحية هو فى الحقيقة رينوفيليف أو بوخارين أو راكوفسكى، وقد تزينوا بالزى التاريخى^(١).

بيد أننا غير قادرين على رؤية مايراه دويتشر. فلحد علمنا ليس ثمة مايسمح لنا بالافتراض بأن بريخت كان يشعر بالتعاطف مع التروتسكية لكن من الصحيح أنه تابع المحاكمات باهتمام عميق، كما أنه احتفظ بالمقالات التى تحكى عن المحاكمات وسجل عليها ملاحظاته مشدداً بالقلم على بعض فقرائها. ولقد روى فالتر بنجامين الذى شاهده كثيراً فى العام ١٩٣٨ أن تصريحات تروتسكى كانت تثير اهتمامه بشكل

(١) إسحاق دويتشر «تروتسكى : النبى خارجاً عن القانون» .

جدى لكنه كان يرى فى الوقت نفسه أن داخل الاتحاد السوفييتى «شلا إجرامية» غايتها تدمير النظام القائم. صحيح أن ذلك النظام كان يمثل، وهو أمر يعترف به بريخت، ديكتاتورية فوق رأس البروليتاريا، لكنه كان يراه ضرورياً فى سبيل المصالحة بين مصالح البروليتاريين ومصالح الفلاحين. كان يرى دائماً أن إنجازات إستالين بالغة الأهمية وجديرة بأن تكتب فى تحتها القصائد. صحيح أن المحاكمات كانت تتخذ فى منظوره طابعاً درامياً. بل ويمكننا الافتراض بأنه قد عثر على أوجه تشابه بين نكران المتهمين ونكران غاليلى. وهكذا حين يعترف بوخارين بجرائمه وبانفصاماته الداخلية، بحيث إنه فى يوم «يمجد فى كتاباته البناء الاشتراكى، ثم ينكر فى اليوم التالى ماكان قد قاله، عبر أفعال ملموسة هى أفعال إجرامية، يمكننا أن نرى أوجه تشابه بين موقفه والنقد الذاتى الذى يمارسه غاليلى عند نهاية المسرحية». لكن من منظور «الآراء»، من الواضح أن تحليل بريخت يبعد كيلومترات كثيرة عن تحليل بوخارين. فبوخارين مستعد للتخلّى عن آرائه القديمة «اليمنية»، أما غاليلى فإنه يريد لقناعاته، تلك التى دافع عنها فى بداية حياته، أن يتبناها العالم بأسره. كما أنه يدين استسلامه الخاص.

تماماً كما أن انشطار الذرة قد أعطى نسخة ١٩٣٨ من المسرحية مدلولاً جديداً، كذلك نجد أن اكتشاف بريخت لما يمكن أن تكون عليه الحرب العالمية حقاً، قد ترك أصداءه على الشكل الذى كتب به بريخت المسرحية فى أميركا فى العام ١٩٤٥. ففى ذاك الحين كان بريخت يعيش فى هوليوود، وكان قد بدأ يشتغل منذ نهاية العام ١٩٤٤ على الاقتباس الإنجليزى الجديد لمسرحيته بالتعاون مع الممثل تشارلز لوتون.

وعلى سبيل إنهاء تاريخ الكتابات المتلاحقة لمسرحية غاليلى سيتوجب علينا أن نترك الترتيب التاريخى الذى اتبعناه بأمانة حتى الآن.

ففى السادس من آب ١٩٤٥ دمرت قنبلة ذرية من صنع أميركى مدينة هيروشيما اليابانية، وقتلت بضرية واحدة ألوف الأشخاص، فكتب بريخت «لقد عرف عصر الذرة بداياته فى هيروشيما فيما نحن منهمكون فى أشغالنا. وبين عشية وضحاها صار علينا

أن نقرأ بشكل مختلف سيرة مؤسس الفيزياء الحديثة. وذلك لأن الأثر الجهنمي للقبلة العملاقة قد ألقى على صراع غاليلي مع سلطات زمنه ضوءاً شديداً أشد قسوة. ومن هنا اضطررنا لإدخال تعديلات على المسرحية، لم يطل أى منها بنية المسرحية على أى حال».

إنه لمن غير المجدى الاستفاضة فى تفصيل كل الفوارق الكامنة بين الكتابة الأولى والكتابة الثانية للمسرحية. غير أن أهم فارق هو ذاك الذى يتعلق بقضية النكران. ولقد تولى بريخت بنفسه تلخيص التعديلات التى أحدثت فقال «فى الكتابة الأولى للمسرحية كان المشهد الأخير مختلفاً. فغاليلي كتب خطاباته فى السر، وحين أتى تلميذه المفضل أندريا لزيارته، يدير غاليلي الأمر بحيث يجعل تلميذه هذا يهرب مخطوطته عبر لحدود. فنكرانه كان قد أتاح له خلق عمل له أهمية مركزية. بمعنى أنه تصرف بشكل حكيم.

»أما فى الكتابة الكاليفورنية، فنرى غاليلي يقطع حديث تلميذه المادح لكى يبرهن له على أن نكرانه كان جريمة، وعلى أن كتابه، مهما كانت أهميته لا يبرر ذلك النكران أبداً.

»وفى حالة ما إذا كان هذا الفارق يهم أحداً ما، ها أنذا أصرح هنا بأن هذا الرأى هو رأى المؤلف أيضاً».

فى هذه الكتابة وفى الكتابة الأخرى باللغة الألمانية اختفت كل ضروب الإبهام. فغاليلي هنا عالم وباحث نهم، إن به ميلا للاكتشاف لكنه فى الوقت نفسه يحب لذائذ المائدة والحياة الطيبة. أما فيما يتعلق بأبحاثه فليس ثمة رادع يردعه. بل وإنه لا يتردد فى الادعاء بأنه هو الذى حقق ابتكاراً دناماركياً (النظارات) بغية زيادة مداخله الضئيلة بوصفه معلماً. لكنه فى الوقت نفسه أستاذ لانظير له. كما يدلنا على هذا المشهد الأول، الذى يعمد فيه إلى إفهام تلميذه أندريا سارتى، الذى يكون فى ذلك المشهد لا يزال طفلاً بعد، أسرار علم الفلك الحديث. إنه ذو ذكاء خارق عملاق ونهم - إنه نهم إزاء الأغذية الطبيعية كما إزاء الأغذية الروحية - وتكمن إحدى رغباته العزيزة عليه فى نقل معرفته

إلى ألوف النساء والرجال الذين تكبلهم معتقداتهم التطهيرية وذلكم هو السبب الذى يجعله يصر على كتابة «الخطابات» بالإيطالية وليست باللاتينية. إنه يقف على الحد الفاصل بين عصرين وهو واع لهذه الحقيقة.

وما هو يرحب بالأزمان الجديدة فى مناجاة رائعة، هى واحدة من أجمل قطع المناجاة التى كتبها بريخت فى حياته:

«خلال ألفى عام اعتقدت الإنسانية أن الشمس وكل نجوم السماء تدور من حولها. كان البابا والكرادلة والأمراء والعلماء، القباطنة والبائعون، والسماكون والتلاميذ يعتقدون أنهم يقيمون جامدين فى هذه الكرة البلورية، لكننا اليوم يا أندريا، سنخرج من كل هذا، لقد أدبرت الأزمان القديمة وهامو ذا عصر جديد يتفتح. ومنذ قرن تبو الإنسانية وكأنها تتوقع شيئاً.. وما شمة الآن رغبة تنهض، تقول بالدخول إلى أسباب كل الأشياء، لماذا تهبط البحصة حين تتركها، وكيف تراها تصعد حين نقذفها فى الفضاء، إننا فى كل يوم نكتشف شيئاً جديداً، والمنويون أنفسهم يثرثبون بأذانهم أمام الشبان الذين ينبئونهم بالعثور على الجديد.. هنا حيث توطد الإيمان منذ ألوف السنين، هنا فى هذا المكان بالذات هامو الشك يقيم. والعالم كله يقول ويعيد، أجل كل هذا مكتوب فى الكتب، لكن الآن هلموا بنا لنرى بأنفسنا.. إننى أتنبأ بأننا، ونحن بعد على قيد الحياة، سوف نسمع عن علم الفلك يباع فى الأسواق العامة. وأبناء السماكين أنفسهم سيهرعون إلى المدرسة.. لقد زعم دائماً أن النجوم مثبتة على قبة من البلور تحول بينها وبين السقوط. أما اليوم فهنا نحن قد تشجعنا وتركناها تتحرك بحرية، دون هوادة، أما هى فإنها على سفر، مثل مراكبنا على سفر لارتفاع منه. أما الأرض فتدور بصفاء حول الشمس، والسماكون والبائعون والأمراء والكرادلة، أجل وحتى البابا نفسه يدورون معها».

تعود بنا المسرحية إلى الأعوام الواقعة بين ١٦٠٩ و ١٦٢٧ وفيها نكاد نتابع، خطوة خطوة، الاكتشافات التى حققها غاليلى، ويقول هذا فى العاشر من كانون الثانى ١٦١٠ بغيرر أمام صديقه سيفريو «سوف تكتب الإنسانية فى صحيفتها، السماوات قد زالت»

فهو اكتشف أن القمر شبيه بالأرض ليس له نور خاص به. وأن الشمس هي التي تضئ الكوكبين. بوله يؤمن غاليلي بالإنسان والعقل وهو يقول «انتزع مني هذا الإيمان فأفقد القدرة على مبارحة سريري عند الصباح». وهو يرى أن «قوة العقل التي تقنع بهدوء» إنما هي نبض الإنسان الذي لا يمكن مقاومته. وهي في الوقت نفسه واحدة من أكبر اللذات التي أعطيت له. إن غاليلي الذي يحب الحياة اللذيذة ويحتقر أولئك الذين يعجزون عن ضمان وجودهم، يبحث عن ملجأ له، ضد رأى صديقه، في بلاط فلورنسا حيث يأمل أن يتم القبول بنظريته الجديدة. لكن الكنيسة لانتأخر في إدراك عواقب تلك المكتشفات الوخيمة على الرغم من أن فلكي الفاتيكان الرئيسي يؤكد لها. أما الطاعون الذي يستشري في المدينة فإنه لا يمكن من إبعاد غاليلي عن أبحاثه. لكن محاكم التفتيش التي كانت في تلك الأثناء قد وضعت منظومة كوبرنيك على القائمة السوداء، تدفع غاليلي دفعاً إلى الصمت. أما هو فإنه خلال سنوات تقاعده، يكرس نفسه للفيزياء وللфلك أحياناً.

ثم يأتى وصول الكاردينال باربريني، رجل الرياضة المعروف وصديقه الشخصي، إلى العرش البابوي، ليحیی لديه الآمال. لكنه سرعان ما يصاب بالخيبة. فالتفتيش أكثر قوة حتى من البابا. فمحاكم التفتيش تعلم أن الاعتراف بأخطائه تحت عاقبة التعذيب. يقبل البابا بهذا مستاءً. وفي الثاني والعشرين من حزيران ١٦٢٣، يتخلى غاليلي عن آرائه أمام زهول تلميذه أندريا سارتي وفدر زوني، صاقل العدسات، وفي الوقت الذي يظهر فيه غاليلي مسبوقاً بصوت الجرس الذي يعلن النبأ الحزين، يصرخ أندريا مذهولاً «يا لتعاسة البلد الذي ليس لديه أبطال» فيجيبه معلمه «لا، يا لتعاسة البلد الذي يحتاج إلى أبطال» وتمر السنوات. غاليلي صار الآن نصف أعمى، لكنه يزعم أنه قد صار ضريراً كلياً، إنه الآن أسير محاكم التفتيش، ويخضع لرقابة ابنته الثقية فرجينيا، ومع هذا نراه وقد تمكن من كتابة «خطاباته» سرّاً. وهو يخفيها داخل خارطة للعالم. ذات مرة يأتى لزيارته تلميذه أندريا سارتي وقد صار هو بدوره رجل علم. وحين يعلم بوجود «الخطابات» يملكه الندم، كان يعتقد أنه قد فهم النكران ذريعة، لكن غاليلي يزيل الغشاوة عن عينيه إذ يقول له «أبداً، إننى مجرم. لقد كان في وسعي أن أقاوم دون

خشية الانتقام. لكنى خنت العلم وخنت الإنسانية» ثم يعطى الخطابات لأندريا لى يهربها عبر الحدود.

بالنسبة إلى الكثير من النقاد، ومن بينهم كاتب هذه السطور، تمثل غاليلي قمة العمل البريختي. أما بريخت فقد أبدى تحفظات كثيرة بصدد هذه المسرحية، إذ كان يبدو له أن ثمة فيها، كما هو الحال بالنسبة إلى «بنادق الأم كرار»، هوة سيئة تفصلها عن الأسلوب الملحمي، وأن هذا العمل عمل «انتهازي» بمعنى أنه كتب لمناسبة معينة. وفي سبيله كان قد ضحى بعنصر أساسي، عنصر التغريب، أما استخدام مادة تاريخية حقيقية فقد جعل من المستحيل إحداث تحويل شبيه بذلك الذي أحدثه في «قديسة المسالخ جان». ويقول بريخت إن موضوعة المسرحية لم تكن تسمح باستخدام أساليب مثل التوجه إلى الجمهور بالحديث، أو «الأغنية» المنفصلة عن الموضوع. غير أن ما أثار قلقه أكثر من أى شيء آخر فهو أن المسرحية كانت تؤدي إلى خلق أثر «تماهي» أكبر من ذاك الذي كان يرغب في إحداثه.

على أى حال، لا يمكننا هنا أن نفهم بسهولة، كيف أن مؤلفاً مثل بريخت له تجربته المسرحية ومخيلته الشعرية، لم يتمكن من حل هذه المشكلات بأسلوب ملحمي لو شاء. فالحل الأكثر احتمالاً هو أن الموضوعة قد تشكلت بالطريقة الوحيدة الممكنة. فإذا كان ذلك الشكل يتناقض، في بعض اللحظات، مع نظريته، لأبأس، وإذا كانت «قديسة المسالخ جان» تجسدها بوضوح، فلا بأس. فإن لكل واحدة من هاتين المسرحيتين عظمتها ووحدتها الفنية الخاصة بها، وكل منهما، دون أدنى ريب، بريختية.

والحقيقة أن «غاليلي» تحتفظ، إلى حد كبير، بطابع ملحمي، فمشاهدها مستقلة عن بعضها البعض، حتى ولو كانت مرتبطة فيما بينها بحذق، إذ إن كل مشهد منها يشكل حلقة في ذاته. أما هندسة الدراما فمثيرة، فعلى هذا النحو نلاحظ أن نشيد «الأزمان الجديدة» في الفصل الأول، يوازيه الاعتراف الكئيب الذي يرد في البداية. وفي وسط المسرحية نعثر على مشهدين باهرين، مشهد المحادثة مع الراهب الصغير، والمشهد الذي يتم فيه إلباس البابا رداءه. وعلى المشهد الأول تجيب الرسالة التي يملئها

غاليلي على ابتنته، وفيها يعمد إلى إنكار الأقوال النبيلة التي فاه بها أمام محدثه، بصدد الاضطهاد والظلم. والحقيقة أنه لم يلاحظ بما فيه الكفاية، أن معظم مشاهد المسرحية تنتهي بعبارة أو بعبارة لفظية بارعة، يكون أثرها على الذهن مفاجئاً.

واسوف يكون من الأمور غير المجدية اتهام بريخت باغتصاب الدقة التاريخية في غاليلي.. وهو أمر ينطبق كذلك على كل من شكسبير وشيللر. وكذلك سوف يكون من السذاجة أن ننظر إلى المسرحية على أنها باب مشرع أمام «التناقضات» الداخلية التي كانت تعتمل في وعي بريخت الباطني. فقارئ هذه المسرحية أو متفرجها، إنما يبحث فيها ليس عن إعادة تركيب الماضي التاريخي، بل عن إعادة تفسير لذلك الماضي، أو لشخصية كبيرة من شخصيات الماضي، على ضوء الحاضر. فبريخت لم يكن أكثر موضوعية من بريخت.. ولتقل بالأحرى إنه لم يكن أكثر موضوعية كذلك من المؤرخين، هذا إذا كنا من الحماقة بحيث نفهم بالموضوعية غياب الفرضيات المسبقة أو وجهات النظر. إن بريخت يوجه خطابه إلى الحاضر.. وغايته إنما تكمن في إظهار الخسائر الفادحة التي يسببها المثقف حين يخون مسؤولياته إزاء العلم والعالم.

لكن هل كان لـ «الخطابات» أن تكتب لو لم يكن غاليلي قد تراجع عن رأيه؟ وهل كان للعالم أن يفيد، حقاً، من استشهاده. لو أنه استشهد؟ سؤالان غير مجديين. فبريخت كان يؤمن بأن «الخطابات» كانت ستكتب بالفعل، إن لم يكن بقلم غاليلي نفسه، فبقلم أى عالم آخر.. وربما في زمن لاحق، غير أن مايؤكد به بريخت، هو أن تراجع إنسان له مكانة غاليلي ونفوذه، أمر من شأنه أن يوجه، وبالضرورة، ضربة بالغة الخطورة، لحرية العلم والإنسانية جمعاء.. وهو أمر أكثر أهمية بكثير بالطبع. وفي هذه النقطة بالذات، لاشك أن بريخت محق كل الحق.

كان بريخت يقول إن غاليلي ليست تراجيديا. كما أنها ليست تراجيديا الإنسان. بل هي إذا شئنا تحليل للنسائج المساوية التي قد تسفر عنها أفعال رجل، بالنسبة إلى أفضل ما لدى الإنسانية. وهذه الإنسانية يعرفها غاليلي جيداً، إنها فردزوني،

صاقل العدسات الذى لايعرف اللاتينية (وهو سبب جعل غاليلى يكتب أعماله بالإيطالية وليس باللاتينية)، لكنه يفهم جيداً ما يريد أستاذة أن يقول، والإنسانية هى «الراهب الصغير» الذى يخيفه مرسوم الكنيسة، لكنه غير قادر على مقاومة جاذبية المعرفة، والإنسانية هى فانى (الذى سيسمى ماتى فى النسخة الإنجليزية) العنيد، الذى يحذر غاليلى من الكارثة المحتملة، والإنسانية هى كذلك الطالب الحاذق أندريا سارتى، وأم هذا الأخير، الخادمة الشجاعة والأمانة. إن هؤلاء هم القوم الذين يخونهم غاليلى حين يتراجع عن آرائه، متغماً يخون رجال العلم الذين، بعد فعلته، يفلقون على كتاباتهم الأدرج.

إننا، فى عالم المسرح، نعرف القليل القليل من المشاهد التى هى على قوة المشهد الذى يلتقى فيه الكاردينال باربرينى، البابا الجديد، بكبير المفتشين. ويتم خلال اللقاء، إلباس الحبر الأعظم ثيابه. فيما يتكالب محدثه لإقناعه بضرورة إرغام غاليلى على الخضوع. ونلاحظ هنا أنه مع كل قطعة ثياب توضع على البابا، يتنازل هذا الأخير عن موقفه شيئاً فشيئاً، لينتهى الأمر به إلى القبول باطلاع العالم على أدوات التعذيب، وهو أمر سيكون كافياً، أما من الخارج، فإننا نستمع إلى أصوات كثيرة ترمز، كما يلاحظ المؤلف، إلى الأجيال المقبلة التى ستحكم، فى المستقبل، على أفعال البابا.

إن، إذا كان غاليلى قد ظل منهمكاً بالاشتغال على «الخطابات» عند نهاية حياته العملية، علينا ألا نرى فى الأمر دليلاً على الشجاعة (كما هو الحال فى النسخة الأولى من المسرحية)، بل عيباً لا أكثر ولا أقل: فهو عاجز عن منع نفسه عن الاشتغال بالكتاب، كما أنه عاجز عن منع نفسه عن تذوق أوزة جيدة الطهى. لفكرة قيمة تفوق قيمة أفعاله. وهو يعلم، كما يقول لأندريا فى اعترافه الرهيب، إن واجب العالم يكمن فى طرد غيوم التطير والجهل، والتخفيف من إرهاب الحياة البشرية. وهو لا يكن أى احترام لرجال العلم الذين «يكسبون المعرفة فى سبيل لذة المعرفة لاغير، ثم يسمحون لهذه المعرفة أن تصبح وسيلة اضطهاد جديدة، وهو يقول «مع الوقت سيكون بإمكانكم

اكتشاف ما ينبغي اكتشافه، ومع هذا فإن تقدمكم سوف يبعدكم عن الإنسانية أكثر وأكثر. أما الهوة بينكم وبين الإنسانية، فيمكنها ذات يوم أن تصبح من الاتساع بحيث إن صرختكم الفرصة أمام أى اكتشاف جديد، لن تجد جواباً عليها سوى صرخة رعب شاملة».

أما هو فيضيف.. فإنه يستفيد من إمكانية فريدة، وذلك لأن الفلك وصل بالفعل إلى ساحة السوق. وكل ماطلب منه كان أن يقاوم، ولقد كان من شأن مقاومته أن تؤدي إلى اهتزازات عميقة. واليوم هاهو يعلم ألم يكن يجازف على الإطلاق. ففي ذلك الحين كان من القوة بحيث إنه كان قادراً على الانتصار «لقد قدمت معرفتي للأقوياء كي يستخدموها، أو لا يستخدموها، أو يستخدموها بشكل سيئ، وذلك فقط تبعاً لما من شأنه أن يخدم غايتهم».

لقد خان دربه، بحيث إنه لم يعد جديراً بالبقاء فى صفوف رجال العلم. ورغم هذا فإن عصراً جديداً قد أشرف، كما يقول لأندريا:
«خذ حذرك حين تجتاز ألمانيا، والحقيقة تحت معطفك».

وها نحن أمام هذه الكلمات المرة التى يتفوه بها أندريا، قبل النكران مباشرة
«كل شئ سيكسب حين يقف شخص واحد ويقول لا».

لقد سبق لغاليلي أن ضحى بأمور كثيرة فى سبيل إرضاء رغبته فى المعرفة، بل وضحى حتى بسعادة ابنته. وهو عاد وخان ذلك الوله، الذى كان قد عبر عنه بهذه الجملة «يجب أن أعرف»، لمجرد خوفه من الألم الجسدى، والواقع أنه وقع بنفسه على مرسوم إعدامه الذهنى حين ألقى على ابنته رسالة يبدى فيها تأييده للقمع الذى طال صانعى الحبال الثائرين «إنه لمن الأفضل توزيع طبق من الحساء المقوى باسم الإحسان المسيحى، بدلا من زيادة أجر صانعى حبال النواقيس».

إن هذا الرجل نفسه، كان هو الذى قال يوماً للراهب الصغير بصدد الناس العاديين.

«إننى أرى صبرهم الألوهى، فأين هو غضبهم الألوهى؟».

وأضاف :

«إن انتصار العقل لا يمكن أن يكون شيئاً آخر غير انتصار العاقلين».

كما قال لابن الفلاحين البسطاء :

«الأمر لا علاقة له بالكواكب.. للأمر علاقة بمزارعى كامبانيا . ترى، هل تعرف كيف يصنع المحار لؤلؤته؟ إنه يصنعها خلال مرض قاتل (تقريباً) يصيبه، إذ يحبس جسماً غريباً، حبة رمل على سبيل المثال، داخل نقطة من السائل النخاعى، أحياناً يموت المحار. فتذهب اللؤلؤة إلى الجحيم! إننى أفضل المحار سليماً معافى!».

عن الأبطال والحرب : «لوكولوس» و «الأم كوراج»

كان بريخت ينتهز أية فرصة تتيج له إمكانية التكلم ضد الحرب، حتى ولو كان الأمل فى تساؤل. والتاريخ الذى كان قد خدمه، فى قضية غاليلي، لكى يركز على مسئولية المثقف إزاء عصره، ظل يزوده بالمادة الخام والدامية، التى صاغ انطلاقاً منها تحذيراته من المجيء المحتم للحرب. وبلجونه إلى التاريخ كتب «محاكمة لوكولوس»، وهى تمثيلية إذاعية، و«الأم كوراج وأبنائها».

«محاكمة لوكولوس»، التى كتبت فى العام ١٩٣٩، بثت من إذاعة برن فى العام ١٩٤٠. منذ قرون طويلة كانت صورة روما، صورة للمجد الإمبراطورى ، وللبطولة الحربية . فالكتب المدرسية لم تكف أبداً عن الإشادة بانتصارات الجنرالات والأباطرة الرومان. وبريخت نفسه كان دائماً منجذباً نحو تاريخ روما. وفى وقت ما كان يخطط لكتابة مسرحية عن «يوليوس قيصر» كان من المفروض أن تقدم فى باريس. لكن تلك المسرحية لم تر النور أبداً، بل تحولت بعد ذلك بسنوات إلى رواية - تاريخية عنوانها «قضايا السيد يوليوس قيصر». وبريخت كان على الدوام قارئاً جيداً لتواريخ سوينوف وديون كاشيوس، وكذلك للتواريخ التى كتبها المحدثون.

اختار بريخت، بطلاً لتمثيليته الإذاعية، الجنرال الرومانى لوكولوس كان، خلال القرن الأول قبل المسيح، قائدًا عسكرياً مجيداً، من وجهة النظر التقليدية على أى حال، وشرط أن ننسى الألوف الذين ذبحوا فى عهده، لكنه كان فى الوقت نفسه

إنساناً منغمساً فى شهواته محباً للحياة، واشتهر من جراء ذوقه الرهيف فى مضمار الطبخ. بل وتقول التقاليد إنه كان هو من زرع فى أوروبا أشجار الكرز ذات الأصل الآسيوى.

تعتبر مسرحية بريخت ماثرة كتابية حول النبل والعظمة، تطبعها بساطة شديدة واقتصاد فى استخدام الإمكانات التى كانت مضرِباً للمثل آنذاك. وتصف المسرحية محاكمة لوكولوس، الجنرال الميت الذى ينتظر عند أبواب مناطق الجحيم، ما إذا كان سيرمى به فى ظلمات «هاوس»، أم سينقل إلى «الشانزليزيه». وخلال ذلك الانتظار نسمع الكورس والمنادين ومختلف الأشخاص من متهمين ومدافعين وقضاة ومحكمين، كما نسمع الشعب أيضاً، وهم يروون، أنا بأشعار مقفاة، وأنا بأشعار حرة «مأثر» ذلك العسكرى و«جرائمه».

أما السؤال الذى ينبغى حسمه فهو : هل تراه اقترف شراً أكثر مما فعل خيراً؟ وهل كانت حياته نافعة للبشرية؟

إننا نتابع الإجراءات الجنائزية التى تواكب لوكولوس حتى مثواه الأخير. وهناك عبيد يحملون شاهدة ثقيلة الوزن - هى النصب الذى سيزين قبره - وقد حفرت عليها مأثره العظيمة. فجأة يطلع صوت «خافت» يأمر الموكب بالوقوف. إذ ينبغى على الجنرال أن يظهر شخصياً ويجتاز وحده الباب الذى سوف ينتظر خلفه، مع آخرين، محاكمته، ولوكولوس، إذ يشعر بالاستياء إزاء هذا الاستقبال الذى لم يعتد عليه، يعلم من امرأة عجوز كان يقف خلفها، أن من فى الداخل سوف يدرسون مزايا المرشحين، بغية معرفة ما إذا كانوا سيقبلون بين أصحاب النعيم، ويعد العجوز، يحل دور لوكولوس. وهامو الآن أمام المحكمة العليا التابعة للكونت للظلال، والتى يرأسها قاضى الموتى، وتتألف هيئة المحلفين من راحلين مثله، أناس كانوا فيما مضى مزارعاً وأستاذ مدرسة، وبانعة سمك وفراناً وعاهرة. وحين يطلب منه أن يختار شقيقاً له، يسارع باختيار الإسكندر المقدونى، لاعتقاده أن لا أحد أفضل منه قادر على أن يشهد على ما لديه من قيمة، فيكشف أن ليس ثمة وجود فى حقول الإليزيه لا للإسكندر ولا لأى شبيهه له.

وعندما يخامرهم اليأس يطلب الإتيان بشاهدة قبره التى تروى مآثره وانتصاراته وأعماله الطيبة. فيتقدم أناس الشهادة واحداً واحداً، ملك آسيا الذى كان قد سجنه، والمملكة، والعذارى اللواتى يحملن لوحاً كتبت عليه أسماء المدن الثلاثة والخمسين التى أبادها، والعبيد حاملو إله الذهب الذى كان قد أسره مع الآخرين. فتعتمد هيئة المحلفين إلى سؤال كل واحد من هؤلاء، ثم تطلب بائعة السمك حق الكلام. فتعطاه لتقول بأنها كثيراً ما سمعت عن الذهب، لكنها أبداً لم تره فى بسطتها. وهنا توجه الكلام إلى لوكولوس «أنت أبداً لم تأت بشيء من الذهب لبائعى السمك.. لكنك لم تنس أن تنتزع منهم ما كان يعطى لطوابيرك قوتها.. أطفالنا».

يحتج لوكولوس، كيف لامرأة مثله لا تفهم فى أمور الحرب شيئاً، أن تكون عضوة فى هيئة المحلفين وتحاكمه؟ وهو احتجاج تجيب عليه البائعة بقولها «إننى أعرف الحرب.. فهى التى اختطفتم ولدى». ثم تروى حكايتها، ذات صباح سمعتهم يقولون إن المراكب تعود بالجنود من آسيا، فهرعت إلى المرفأ حيث انتظرت طويلاً، لكن ابنتها لم يظهر. وحين أضناها البرد على الرصيف حيث كانت الرياح تزمجر، أصيبت بالحمى، واجتازت عتبة الموت. وحين وصلت إلى ملكوت الظلال صرخت باسم ابنتها «فاير»: فلم يجيبها أحد. لكن بواباً قال لها إن الذين اسمهم «فاير» كثيرون هنا ومجهولون، وأن اسمهم لم يفلح إلا فى جعلهم يجندون فى صفوف الجيش. أما الآن فإنهم لا يرغبون ولو فى التحدث مع أمهاتهم «اللواتى لم يعرفن كيف يغلقن لهم طرق الحرب الدامية». فضمن هذه الشروط أو تراها حقاً غير مؤهلة للحديث عن الحرب؟ أو تراها لا تعرف الحرب؟ فيقول قاضى الموتى «تقر المحكمة بأن أمهات الجنود القتلى، قادرات على محاكمة الحرب».

يغضب لوكولوس غضباً شديداً، فينصحه القاضى بأن يظهر ضعفاً داخلياً قد يكون من شأنه أن يلعب لصالحه. وهنا يلتفت عضو المحلفين، الفران، انتباه الآخرين إلى طباخ الشاهدة. فهذا الرجل يبدو سعيداً.. أجل، إنه مستعد للدفاع عن لوكولوس، ويتقدم الطباخ ليقول.. إن الجنرال يعرف فى أمور المطبخ، وهو دائماً ما تركه حر

التصرف فى ممارسة مواهبه. وهاهو يضعه على الشاهدة جنباً إلى جنب مع الملك..
ويضيف «لهذا أصرح بأنه ذو نزعة إنسانية».

وثمة عمل طيب آخر أيضاً يشهد لصالح لوكولوس. فالمحلف الفلاح يشير على الشاهدة إلى رجل يحمل شجرة. إنها شجرة الكرز الشهيرة التى حملت من آسيا فى صخب الانتصار وزرعت على سفوح «الآبنين» لذا يبدو الفلاح مسروراً، ويخوض مع لوكولوس نقاشاً حميماً وودوداً:

«الفلاح: إنها لاتتطلب أرضاً فسيحة

«لوكولوس: لا، لكنها تخشى الريح.

«الفلاح: فى الكرز الأحمر لب أكثر.

«لوكولوس: لكن الأسود لين على الأسنان».

عند ذلك يستدير الفلاح نحو القاضى والمحلفين قائلاً:

«يا أصدقائى/ من بين كل فتوحاته/ من بين كل حروبه ذات الذكرى الدموية والكريهة/ هاكم العمل الأفضل/ لأن هذه النبتة الصغيرة تعيش/ حين قدمت حديثاً، تزوجت الدالية والكشمش، بسرعة/ وهى إذ ترعرعت معهما، أمطرت ثمارها على الأجيال الصاعدة/ إننى أهنئك لكونك حملتها إلينا/ (...)).».

غير أن هذا لايكفى لتبرير أفعال لوكولوس. فمن أجل الاستيلاء على الكرز، كان لايحتاج الأمر إلى أكثر من رجل واحد. فهل كان من الضرورى له، حقاً، أن يرسل فى ذلك السبيل ٨٠ ألفاً من الرجال إلى ملكوت الظلال؟ ينسحب القاضى والمحلفون، وتنتهى التمثيلية. لكننا نعلم ما الذى سيكون عليه الحكم.

إن معيار «البطولة» يقوم على الخير الذى يؤديه المرء للجماعة. وفى هذا المجال من الواضح أن لوكولوس قد فشل. وهنا، كما فى «غاليلى» ليس المتهمون – بكسر الهاء – بكل فصاحتهم، كبار هذه الأرض، ولا كبار العالم الآخر، بل هم القوم البسطاء من أمثال بائعة السمك والفلاح.

إن البائعة تحتاج إلى فترة طويلة من الزمن لفهم طبيعة الحرب. فمتى ياترى، يتساءل بريخت مرعوباً، ستكون الكائنات البشرية من الحكمة بحيث تعرف أين تكمن مصالحها الخاصة؟ ذلك هو السؤال الذى يطرحه، لكن دون أن يجيب عليه، فى «الأم كوراج وأبناءؤها».

نحن لسنا هذه المرة فى تلك الأزمان «البطولية» التى عاشتها روما الإمبراطورية، ولا فى روعة عصر النهضة، بل نحن فى فترة حالكة من فترات التاريخ الألمانى، وهى فترة حرب الثلاثين سنة، فالواقع أن تلك الحرب التى دامت من العام ١٦١٨ حتى العام ١٦٤٨ أخرت تقدم ألمانيا لعدة قرون.. حيث وصلت الأمور، على الصعيد الثقافى والأخلاقي إلى الدرك الأسفل، وحيث لم يكف السادة والملوك البروتستانتيون والكاثوليك، عن نهب الأراضى وزرع الدمار. ومن بين كل النتائج التى أسفرت عنها تلك الحرب، كانت هناك نتيجة جيدة واحدة، إذ إنها كانت هى التى أدت إلى ولادة واحدة من أهم الروايات فى تاريخ الأدب الألمانى، أعنى رواية «سمبليسيموس» للكاتب هانس ياكوب كريستيان غريميلشاووزن. ويعتبر هذا الكتاب الذى صدر فى العام ١٦٦٩، أى قبل وفاة مؤلفه بخمس سنوات، أثمن الوثائق التى تملكها عن تلك المرحلة الرهيبة وأكثرها حيوية، فهى ترينا، من منظور الشريد الذى أعار للرواية اسمها، دمار تلك الحرب وأحوالها، بما امتلأت به من «حرائق وسرقات ونهب، واغتصاب للنساء وللفتيات»، ولقد كتب غريميلشاووزن قائلاً بأن «الحرب جعلت الناس أسوأ مما كانوا.. لا أفضل». ولقد كتب بعدها رواية أخرى «بيكارية»، تعتبر رداً على الأولى عنوانها «كوراج الأفاقة»، وهى الرواية التى منها استوحى بريخت مسرحيته بشكل مباشر. فبريخت استخدم فى مسرحيته إطار الرواية وجزءاً من أفكارها. ولنذكر هنا أن غريميلشاووزن كان كاتباً متقدماً على عصره. فكتبه كانت أشبه بتعليقات، ليس فقط على الأفعال الحيوانية وأعمال العنف التى كانت ترتكب فى زمن الحرب، بل كذلك على طبيعة الإنسان ومعتقداته، وعلى مسالتي التسامح والتعصب، والخير والشر. وفى بعض اللحظات كانت تعليقات الكاتب تصل إلى حدود الزندقة مثلاً، حين يعبر، دون تحفظ، عن إعجابه ببعض الفرق المسيحية الهرطوقية. كان غريميلشاووزن قلقاً فى أعماقه بسبب حالة العالم،

وبسبب الوسائل التي تلجأ إليها حكومة العاهل الأكبر. وفي كتاباته يستشعر القارئ نوعاً من المسيحية الليبرالية حقاً. أما أسلوبه فكان يتمتع بتلك الملامح التي تجذب بريخت عادة: فهو أليف، ملموس، حيوي، بسيط، مباشر وقاس، وذو فعالية تماثل في كبرها في الصفحات التي تعالج المشاكل المطروحة، الصفحات التي تصوّر المشاهد الإباحية.

«كوراج» غريمثاوزن، هي المعادل الأنثوي لسمبليسوس (الذي تقابله ويكون لها عليه تأثير سيئ)، إنها شيء شبيه بـ «مول فلاندرز» ألمانية. كوراج هي ابنة سفاح لأحد الكونتات، تشق طريق حياتها وسط المعارك، وتعيش الكثير من المغامرات، الغرامية واللصوصية على السواء، تسرق، تغش، وتقاتل كما لو كانت جندياً، وتمارس الدعارة، ثم تصبح صاحبة دكان، وتغرق أخيراً في الحياة البوهيمية.

يدين بريخت لغريمثاوزن بمناخ مسرحيته وزمنها وإطارها، أكثر مما يدين له بأحداثها وحوادثها الخاصة. فـ «الأم كوراج وأبنائها» هي تاريخ صاحبة دكان جوال وتاريخ عربتها، في الفترة بين ١٦٢٤ و ١٦٣٦. وكانت حرب الثلاثين عاماً قد بدأت قبل سنوات، حين تظهر أنا فيرنلغ، الملقبة بـ «كوراج» مع أبنائها الثلاثة، إيليف والسويسري الصغير، وكاترين الخرساء، الذين كانت قد أنجبت كلا منهم من أب مختلف. والابنان هما اللذان يتوليان جر العربة. وخلال مشاهد المسرحية البالغ عددها ١٢ مشهداً، والمستتة كما يفرض الجنس الأدبي «التاريخي»، ثمة ثلاثة عناصر حاضرة على الدوام، وتقوم بعملية الربط، الحرب (التي هي الشخصية الرئيسية)، والعربة والأم كوراج. وهذه الأخيرة هي قبل أي شيء آخر سيدة أعمال، فهي تعيش بفضل الحرب. وفي تلك النومة الكنيبة التي تختفي وتزول فيها الأرواح والممتلكات، نلاحظ أن مصادر ثروة كوراج تتبع درجاً متغيراً، درجاً تهبط إذا ما بدا أن السلام قريب، ودرجاً تصعد حين تستشرى الحرب. وثمة شخصيات كثيرة تأتي لتشاطر كوراج مغامراتها الكثيرة، العاهرة إيفيت بوتيه، التي ترى أن الحرب هبة من السماء، ومرشد الكابتن السويدي وطباخه. لكنها في النهاية تبقى وحيدة، بعد أن تخسر كل شيء، أبنائها الثلاثة،

ورفيقها الطباخ. وتظهر لنا كتابة المشاهد الأخيرة في المسرحية أن لا أحد يستفيد من الحرب سوى الحرب نفسها، وسوى الكبار الذين يخوضونها خدمة لمصالحهم الخاصة. أما الأم كوراج، التي ترمز إلى الصغار، الذين لا يمكن للكبار من دونهم أن يشنوا حروبهم، فإنها تنزوى في عربتها، كنيبة كتابة المناظر القريبة منها، وترتحل لكي تلم «ثروتها» من جديد.

إن الناس يسحقون بفعل الظروف التاريخية التي لا يفهمونها أبداً، ولا يتوصلون مطلقاً إلى الغوص في أسرارها، والأم كوراج تعطينا مثلاً جيداً على هذه الغشاوة. أما في الصراعات غير المتكافئة، مثل تلك الصراعات، فإن الفضائل التي يتحلى بها الناس، ينتهى بها الأمر إلى الإساءة إليهم. فمثلاً، إيليف، ابن الأم شجاعة، شاب مقدام، وهو يتطوع في الجيش متحمساً، وذات يوم يسرق خروفاً، فيثنى الكابتن السويدي على فعلته «البطولية» تلك. بيد أنه حين يبدأ بالتحضير لـ «فعلته بطولية» تشبه الفعلة السابقة، في زمن السلم، أو بالأحرى خلال هدنة ما، فإنه يحول إلى المجلس العسكرى. والسويسرى الصغير، ابن الأم كوراج الثانى، يموت لأنه نزيه أكثر مما ينبغى (رغم أنه لا يفتقر إلى الذكاء). فهو يرفض أن يسلم للعدو صندوق الفرقة فيعدم. أما كاترين الخرساء، التي نراها ضحية مؤثرة لعنف الجنود، فإنها تودى بنفسها بسبب حبها للأطفال، هذا بينما تدين الأم كوراج بخسائرها لحسن الأعمال لديها، أكثر مما تدين بها لإقدامها البين.

غير أن موضوع هذه المسرحية، كما هو الحال في «حياة غاليلي»، ليس شخصية ما، بل وضع تاريخى، وما ينتج عنه بالنسبة إلى الكائنات البشرية، وهذه المرة أيضاً يؤدي استخدام الحدث الماضى إلى إلقاء ضوء على الحاضر، فلقد نزع القناع عن «بطولة» الحرب، لكن عبر وجوه أولئك الناس الكبار فباستثناء مرة واحدة فقط، نلاحظ أن مامن قائد عسكرى - سواء أكان هذا القائد الكونت تيلي الكاثوليكي، أو غوستاف السويدي البروتستانتي - يظهر على الخشبة. فالواقع أن «بطولة» الكبار والصغار وطبيعة الحرب، تكشفان للجمهور عبر القوم البسطاء.

أن نشاطات الأم كوراج المؤتمرة واللامجدية، تاتى لتبرز الطابع الارتزاقى للحرب
فهى تترك جامع الجنود، يأخذ معه إيليف، لأنها فى تلك الأثناء تكون منهمكة
فى مناقشة أحد الجنود حول سعر حزام. وهى تفقد السويسرى الصغير، لأنها تسام
على ثمن حريته. وكاترين تموت وهى غائبة، إذ كانت تحاول ربح بعض المال فى المدينة.
وهى لكى تنقذ نفسها وعربتها، يكون عليها أن تزعم عدم تعرفها على السويسرى
الصغير حين يؤتى بجثته.

ربما سيعمد البعض إلى اتهامنا بالتناقض إن نحن ذكرنا، هنا، أن أمام تلك
ال خلفية العابثة بالمذابح والاغتصاب والدمار، هناك تهكم هازل يهيمن على المسرحية،
مشكلا نوعاً من المزيج المتفجر، جنباً إلى جنب مع المفاجعة التى استوحيت
المسرحية منها.

الحقيقة أنه لم يسبق لبريخت أبداً أن جعل أسلوب التغريب يزوده بمثل تلك
النتائج الكاشفة التى امتلأت بها المسرحية، والتى كانت أكثر قدرة على جعل الجمهور
يرى ما عجزت شخصيات المسرحية عن رؤيته. فعلى هذا النحو، مثلاً، نسمع الكابورال
فى بداية المسرحية، يعبر عن رأيه بالحرب على النحو التالى:

«واضح. لقد مضت فترة طويلة عاشت فيها هذه المنطقة دون حرب. من أين تتأتى
الأخلاق.. هـ؟ السلام فوضى، والحرب هى النظام.. فقط حيث تهيمن الحرب يمكننا
أن نعثر على قوانين صالحة وعلى سجلات طازجة، وعلى أحذية صالحة،
وقمح فى الأكياس، كما على حيوانات وأناس يحصون على الدوام، وذلك لأنهم يقولون:
دون نظام.. لامجال لأى حرب. وهم على حق فى هذا».

من الواضح أن هذا التصريح يؤدى إلى صدمة مباشرة، إذ يقول الجمهور لنفسه
«إنه أمر صحيح». لكنه يتساءل «فلماذا ينبغى أن يكون الأمر هكذا».

بعد فترة تظهر الأم كوراج التى تستلطف (بأسلوب كورالى صرف) كل المسيحيين
الصالحين، ولاسيما الضباط، أن يبقوا على الجنود مزودين دائماً بالأحذية والمقائن،

لكي يتمكنوا من خوض غمار الموت بشجاعة «أيها الكابتن.. رصاصة فى بطن فارغ، أمر غير صحى.. إن الربيع أت، فانهضوا أيها المسيحيون، لقد ذاب الثلج فوق الموتى، وكل ما لا يزال يدب، هاهو قد توجه إلى الحرب، على قدم وساق».

إن ماهو صالح للأم كوراج.. صالح أيضاً للجيش. أما المحادثات التى تجرى بين المرشد والطباخ، اللذين يسعيان لدى عربة الأم كوراج، وراء مايدفى الأحاسيس ووراء الكحول، فإنها محادثات لا تفتقر إلى حس السخرية. فالمرشد يدعو إلى استمرارية الحروب.. فالحروب سوف تدوم إلى الأبد. لكنها ليست رهيبة على أى حال. فالحرب لا تستبعد السلام. لذا بإمكان المرء أن يرتاح، قد يخسر فخذاً، وقد يصرخ قليلاً، لكنه سيعود ويعرج كما كان يفعل فى الماضى، إنه بإمكانه أن يحصل على لذته مع فتاة ما، خلف كومة من القش، وينجب للعالم أبناء سيخوضون الحروب بدورهم. فلماذا ينبغي على الحروب أن تتوقف؟

ثم إن البركة وحدها هى التى تجعل الإنسان يسقط فى حرب مقدسة، تذل الله. وهو كلام يجيب عليه الطباخ بقوله:

«صحيح تماماً. فمن جهة تشبه هذه الحرب كل الحروب الأخرى، ففيها حرائق وذبح ونهب واغتصاب بين حين وآخر. لكنها من الجهة الأخرى تختلف عن كل الحروب الأخرى لأنها حرب مقدسة، إنه أمر واضح. غير أنها على أى حال تجعلنا نشعر بالظلم.. ألا تعترف معى بهذا؟».

لكن المرشد سرعان ما يغير رأيه إذ يرى كاترين وقد شوهدت:

«لا يمكن أبداً لوهمهم على هذا الأمر. فهؤلاء الناس ماكانوا ليغتصبوا أحداً مادام أنهم كانوا يعيشون بسلام فى بيوتهم. أما المذبذبون فهم أولئك الذين يدفعون بهم إلى الحرب، قائلين الإنسانية رأساً على عقب، محولين الرذيلة إلى فضيلة».

وهذه الكلمات إن هى إلا صدى لمشاعر الكاتب غريملشاوون.

أما مسألة كشف القناع عن طبيعة الحرب والبطولة، فإنها مسألة تناط بالأم كوراج، حتى ولو لم تكن بعد قد فهمت أن على المرء - كما يقول بريخت - أن «يقص في الداخل بمقصات كبيرة» لكي يستفيد من الحرب. والواقع أن الأم كوراج إن هي إلا واقعية «لا تبصر». إنها ترى ولا ترى. وهي لا تعتبر أى شيء نهائياً، حتى ولا انتظام الفصول، الشيء الوحيد النهائى هو الحرب، للأسف. وللأم كوراج لحظات تبصر، قد تكون نادرة، لكنها مدهشة:

«الطباخ: إذا صدقناهم.. سيتبين لنا أن الناس الكبار لا يشنون الحروب إلا لخشيتهم من الله، وهم لا يقاتلون إلا من أجل القضايا الصالحة والجميلة. لكنهم فى الحقيقة ليسو أكثر جنوناً منك ومنى. فهم يخوضون الحرب لكي يحققوا منها المكاسب. «كوراج: لو كانت الحرب شيئاً آخر، أى لو كانت لا تكسب، من الواضح أن البسطاء من أمثالي ما كانوا ليخوضوها».

ذات مرة، لكن لمرة واحدة، نرى الأم كوراج غاضبة تلعن الحرب. فكاترين التى وهى بعد صغيرة، كانت ضحية للعنف وفقدت النطق، هاهى الآن تعود إلى ماؤها مشوهة بعد أن هاجمها أحد الجنود. ويهدوء ترضى كوراج بأولى المصائب، لأنها - انطلاقاً من واقعيتها - تعتبرها بركة من عند الله. فنقرر أن تحمى ابنتها بشكل أفضل من الآن وصاعداً.

لكنها فى المشهد التالى تقول :

«أنتم لن تثيروا أبداً اشمزازى من الحرب. يقال إنها تبعد الضعفاء، لكن السلام يفعل مثلاً. على أى حال، من المؤكد أن الحرب تغذى العالم بشكل أفضل».

إن كوراج مرجع بالنسبة لموضوع البطولة. وهى تقول بصدد الكابتن السويدي «لاشك أنه كابتن سيئ جداً» لماذا؟ يسألها الطباخ، فتجيبه:

«لأنه يحتاج إلى جنود شجعان. فهو لو كان قد وضع تصميماً جيداً لمعركته، ما كان سيحتاج إلى الشجعان، كان الجنود وحدهم سيكفونه. فالحقيقة أننا حيثما نجد

فضائل كبرى. لابد لنا من التيقن من أن ثمة مايسير عكسها.. ففى أى بلد صالح، تكفى المزايا المتوسطة. إن بإمكان المرء أن يسمح لنفسه بأن يكون بهيماً، أو حتى جبناً، إن كان هذا الأمر يروقك».

إن المرشد يكن للأم كوراج إعجاباً فائقاً «لدى رؤيتك على هذا النحو تديرين تجارتك، وتنسلتين رابحة كالشعرة من العجين، أفهم جيداً السبب الذى جعلهم يطلقون اسم كوراج (شجاعة بالفرنسية - المترجم) عليك». وهنا تجيب الأم كوراج:

«إن البائسين بحاجة ماسة إلى الشجاعة التى كانوا سيضيعون لولاها . إنهم يحتاجون إلى الشجاعة ... لمجرد أن يتمكنوا من النهوض صباحاً، أما الاشتغال فى الحقل فى عز الحرب، أو إنجاب أطفال للعالم حين يكون أمل المستقبل منطفئاً، فأمر يحتاج إلى شجاعة صلبة. وبإلها من شجاعة تلك التى يحتاجها البائسون لكى يجرؤوا على التحديق، عيوناً فى العيون، خلال المعارك التى يجبرون فيها على ذبح بعضهم البعض. أما أن يتحملوا، بطوعية وكما يفعلون، وجود البابا والاباطرة، فأمر يحتاج إلى شجاعة مريعة، لأن هؤلاء الناس يكلفونهم حياتهم».

لكنها بعد ذلك سرعان ما تستعيد مرحها المعتاد «بإمكانك أن تقطع شيئاً من الحطب، تقول كوراج للمرشد، فيجيبها «إننى صياد أرواح ياكوراج، ولست حطاباً» فتقول «أما أنا، فليس ثمة أرواح أصطادها.. بل لدى خشب ينبغى على قطعه».

يمر ستة عشر عاماً على هذه الشاكلة، وتدمر المدن والقرى. وذات يوم، فى بلد بالغ الكآبة، نرى الأم كوراج والطباخ وكاترين، مرتدين الأسمال بجيوب خاوية، ومرغمين على تسول الخبز.. ويلاحظ الطباخ أن «العالم فى طريقه للزوال». فما جدوى المهوبة والشجاعة والحكمة والصحة والسعادة؟ هذا مايتساءل عنه أمام بيت راعى الأبرشية، فها هو يغنى سعيّاً وراء الخبز. وهو يسعى فى الوقت نفسه لإقناع الأم كوراج بالرحيل معه إلى أوترخت، حيث ورث نزلاً. لكن عليها، فى سبيل هذا الأمر، أن تتخلى عن كاترين لأن النزل قادر على إطعام شخصين فقط، لا ثلاثة. وثمة لحظة من الكرم تضىء ذلك المشهد الدنى؛ فكوراج ترفض عرض الطباخ وتطرده. وهامى الآن ترتحل

مجدداً فى عربتها التى تجرها كاترين. لكنها سرعان ماستفقدتها هى الأخرى. فأمام مدينة هال التى يحاصرها الكاثوليكيون، تقتل كاترين نفسها بسبب ولها بالأطفال، فهى إذ ترغب فى تنبيه السكان الذين يفاجئهم فى غياب الليل الخطر الذى يتهدهدهم، تعتلى سطح إحدى المزارع وتقرع الطبل، فيطلق عليها الرصاص القاتل.

والآن صارت كوراج وحيدة، لكنها تجهل أن ابنها إيليف قد مات بدوره منذ زمن طويل، فتمدد فى عربتها وترتحل بأمل العثور عليه. لقد شاخت، ولم تتعلم شيئاً، ولسوف تقترب مجدداً، الأخطاء نفسها التى سبق لها اقترافها.

إذا كانت الفضائل خطرة فى مجتمع اليوم، فإن بإمكان الرشوة أن تكون بركة وفائدة، وهذه واحدة من موضوعات بريخت المفضلة. وكوراج تقول، وهى تبدى استعدادها لرشوة العدو مقابل إنقاذ حياة ولدها:

«شكراً لله، شراؤهم ممكن، فهم ليسوا ذئاباً، إنهم بشر يحبون الذهب. رشوة الناس كبر الإله الطيب بنا. إنها إنقاذنا الوحيد... ومادام أنها موجودة، ستكون ثمة دائماً محاكمات رحيمة، وسيكون للأبرياء حظ الإفلات فى المحاكم».

إننا نعثر فى طول المسرحية وعرضها على مثل هذه المتناقضات المريبة، التى تعطيها - أى تعطى المسرحية - مرجحها التحريفي، وغاية تلك المتناقضات إعطاء لذة للجمهور، عبر إخضاعه لصدمات ذهنية حاذقة. وبريخت الذى يتقادى توجيه الخطاب إلى الجمهور مباشرة، يعمل على تعليمه (إن جاز لنا استخدام هذه العبارة) بواسطة الحوار، أما الأغنيات فهى فى الوقت الذى تحتفظ فيه بطابع استقلالي، مرتبطة بالفعل بشكل مباشر كأغنية الأم كوراج، حول التجارة، وأغنية إيليف حول المرأة والجندي - وهى أغنية ينشدها داخل خيمة الكابتن السويدى - وأغنية الطباخ حول نقصان الفضيلة (وهاتان الأغنيتان الأخيرتان هما استعادة لنصوص سابقة)، أو «أغنية الاستسلام الكبير» التى تنشدها الأم كوراج لكى تردع الجندي الشاب ذا الأعصاب الفائرة، عن تقديم شكاويه، المبررة غير المجدية، لرئيسه.

حوارات المسرحية وإجاباتها مليئة بالنسج الحيوى، ولغتها مباشرة، أليفة، متكيفة مع الشخصيات. أما بساطتها وسيلانها فخداعان، فكل عبارة فى المسرحية تحمل دلالة تجعل من الصعب علينا أن نتهم الجمهور بعدم فهمها حالما تنطق فوق الخشبة. فالواقع أن العبارات المتضادة وضروب الإبهام المقصودة، لايمكن إدراكها بسهولة إلا بعد الاستماع إليها أكثر من مرة ومرتين.

والحقيقة أن بريخت كان يخاف ألا يفهم بشكل جيد. والأم كوراج قدمت فى زيوريخ فى نيسان ١٩٤١، حيث قامت تلك الممثلة الرائعة تيريزا غيسه بالدور الرئيسى، ولقد خلق ذلك العرض، الذى قدم فى لحظة قاتمة من لحظات التاريخ، انطباعاً لايمكن نسيانه. غير أن ما أربع بريخت، كان أن المقالات التى تناولت المسرحية، ركزت على سماتها المؤثرة، وتحدثت بحرارة عن «القوة الحيوية الهائلة التى أبدتها تلك الأم الحيوانية». ولاحظ بريخت أن ذلك الانطباع قد ساد على الرغم من الموقف السلمى والمعادى للفاشية لجمهور زيوريخ المؤلف فى معظمه من مهاجرين ألمان». وإذا تنبه لهذا الأمر، عمد بريخت بعد ذلك حين قدمت المسرحية فى برلين بعد الحرب، إلى إجراء تعديلات طفيفة فى ثلاثة مشاهد، جعلتها أقل عاطفية، لكن دون أن تحدث أى تغيير جذرى فى الأثر العام للمسرحية.

ومع هذا، وبعد الحرب أيضاً، أبدت الصحافة الألمانية الشرقية، الكثير من الاعتراضات على الأم كوراج عند عرضها، وكانت اعتراضات أكثر جدية. وفى هذا الصدد خاض فردريك وولف، الكاتب المعروف، فى العام ١٩٥٢ سجالاتاً ودياً مع بريخت. فهو كالتنقاد الآخرين وإنما لأسباب خاصة به، لاحظ أن جمهور هذه المسرحية، التى أقر بأن أسلوبها الملحمى موجود وجلى، رأى أن لحظاتها الكبرى تتطابق مع مشاهدتها الأكثر امتلاءً بالعاطفة، موت الابن الأكبر أيليف، المشهد الذى يدور بين الأم والابنة حين تعود هذه الأخيرة مشوهة وتصرخ كوراج «ملعونة هى الحرب»، وأخيراً المشهد الذى تفرع فيه كاترين الطبل لتنبيه سكان مدينة هال. ثم يتساءل وولف:

«إذ نقر بأن الحكاية المروية ممكنة.. ترى ألم يكن على الأم كوراج، بعد أن رأت أن الحرب لاتفيد، ويعد أن فقدت أبناءها وليس أملها فقط، أن تصبح فى نهاية المسرحية شديدة الاختلاف عما كانته فى بدايتها؟».

وبما أنهما معاً - وولف وبريخت - يهدفان إلى غاية واحدة فى تغيير الناس، حتى ولو كانت مفاهيمهما الدرامية مختلفة، ألم يكن من الضرورى للأم كوراج أن تتغير أو يتساءل وولف أيضاً «ترى كيف سيكون فى وسعنا أن نحض شعبنا على التخلي عن موقفه القدرى إزاء خطر قيام حرب جديدة»، و «الأم كوراج» بوصفها مسرحية، أما كانت ستكون أكثر فاعلية، لو أن لعنات الأم المنهالة على هامة الحرب، فى النهاية، قد ترجمت إلى أفعال ملموسة؟

«لقد كتبت هذه المسرحية فى العام ١٩٣٨ حين كان الكاتب المسرحى يرى حرباً كبرى تنذر بالقدوم. وهو لم يكن على قناعة من أن الناس يستخلصون، بشكل مجرد، درساً من تلك التعاسات والمصائب التى كانت، فى رأيه، سوف تنهال فوق رؤسهم. ياعزيزى فردريك وولف إنك تتطوع بالاعتراف بأن الكاتب كان واقعياً إذ فكر بهذا. لكن إذا كانت كوراج لم تتعلم شيئاً، فإننى أعتقد أن الجمهور يمكنه أن يتعلم بعض الأمور وهو يراها تعيش».

لأن المصيبة، كما يقول بريخت بصدد أمر آخر، أستاذ سبى.. يتعلم تلاميذه الجوع والعطش، لكن ليس الجوع إلى المعرفة والظمأ إلى الحقيقة فى أغلب الأحيان.. وليس من الضرورى أن الألم يخلق أطباء صالحين. وحتى بعد العام ١٩٤٥ كان بريخت لا يزال يتساءل عن عدد الأشخاص الذين، إذ يشاهدون مسرحيته، يفهمون ماتنذر به، حقاً. وهل تراه قد نجح فى تصوير العلاقة القائمة بين الحرب والنظام الاجتماعى؟

«إن حرب الثلاثين عاماً، هى من أضخم الحروب التى شنتها الرأسمالية فى أوروبا. غير أن الفرد الذى يعيش فى ظل نظام رأسمالى وداخل هذا النظام، من الصعب عليه أن يفهم أن الحرب ليست ضرورية، لأنها ضرورية

فى ظل النظام الرأسمالى الذى تفيد مصالحه، إن هذا النظام يقوم على حرب يخوضها الجميع ضد الجميع، الكبار ضد الكبار، والصغار ضد الصغار، والكبار ضد الصغار. ينبغى أول الأمر الإقرار بأن الرأسمالية مصيبة فى ذاتها، لكى ندرك بأن الحرب والمصائب التى تحملها لنا أمور سيئة - أى غير مفيدة».

هذا الجانب من الخير والشر : «إنسان ستشوان الطيب» و «بونتيللا»

قد يكون القارئ لاحظ أن تمييزاً جديداً كان قد دخل مفهوم بريخت للعالم كما كان قد عبر عنه فى قصائده ومسرحياته ومقالاته النظرية التى كتبها فى المنفى. فعلى الصعيد الشكلى الصرف، ثمة الآن بساطة أكبر، إن لم تقل نقشاً فى اللغة، لم تفقد الأعمال أية ذرة من روحها المرحّة، وعلى صعيد الحساسية، تعمق فهم بريخت للكائنات البشرية بوصفها كائنات بشرية. والحقيقة أن هذين العنصرين مترابطان فيما بينهما، وتمزج ما بينهما فكرة ماركسية عن العالم. والحاضر التاريخى المربع، إن لم يكن قد سيطر على بريخت، فإنه على الأقل جعله أكثر مرونة، وأقل دوغمائية. فلقد ازدادت مرونة موقفه من العلاقات الإنسانية، وصار أقل حزماً، وهو، حتى دون أن يتخلى عن المبدأ الديالكتيكى الذى يمثل بالنسبة إليه الحقيقة الجوهرية والأداة الضرورية للحكم على التاريخ، بدا فى رؤية الأفراد ومشاعرهم وردود فعلهم بأعين جديدة. فالنساء بدان يلعبن دوراً أكبر أهمية فى إبداعاته المسرحية، والتوجه الذى كان قد ولد مع «قديسة المسالغ جان»، وتوابع فى «الأم» فى العهد ما قبل الهتلرى، ازداد قوة مع «الأم كوراج» و «إنسان ستشوان الطيب»، بل وازداد تألقاً مع «دائرة الطبشور القوقازى»، و «رؤى سيمون ماسار» وغيرها من تلك الأعمال التى كانت تنوعاً على موضوعة القديسة جان.

وثمة وثائق بريختية غير منشورة، تشهد على هذا الاهتمام نفسه. ومن تلك الوثائق، مشروع المسرحية التي كانت تهدف للقيام بعملية فضح لأسطورة جوديت، البطلة التوراتية. والشخصية الرئيسية في ذلك المشروع هي أوكيشي، الفيشا اليابانية، جوديت الأخرى التي تبعث إلى سفير أميركا في اليابان، تاونسند هاريس الذي يهدد أمن البلد واستقرارها. بغية حرقه عن نواياه عبر استخدامها لوسائل تعرفها جيداً. أما عاشق تلك الشابة، وهو خطاب، فإنه يقبل بعد لأي رشوة بتلك «التضحية البطولية». إذن فالحب نفسه صار سلعة تباع وتشترى، مثل كل السلع الأخرى، في سبيل خلق أسطورة بطولية مزيفة.

وربما لن يكون من قبيل الأمور غير المفيدة أن نلاحظ هنا بأنها المرة الأولى التي لا تقتصر العلاقات الغرامية فيها، كلياً، على سمتها الجسدية؛ فحتى في «الأم كوراج» كان ثمة شيء من الحنان يتسرب إلى علاقة الطباخ والبائعة، كما أن ذلك الحنان ليس غائباً تماماً عن «غاليلى». لكن في «إنسان ستشوان الطيب» وحسب، صار الحب، وعلى الأقل لدى المرأة، يعبر عن نفسه بوله وحرية. أما واقع أن ذلك الحب قد تدنس من جراء ارتشاء ذاك الذي هو غايته، كما سنرى، فقضية أخرى.

لقد اختفى الطابع العدوانى، والعلنى في دياكتيكته، الذي كان يطبع المسرح البريختى، فالمشكلات الآن صارت تعرض بأسلوب حاذق، إنما دون أن تفقد وضوحها. والقصائد صارت أفضل تركيباً، لكن هذا لايعنى أن بريخت قد ضحى بالجمالية. ويمكننا أن نعتقد، على هذا الصعيد، بأن بريخت قد وجد عوناً له في الاهتمام الذي كان يكتنه للشعر الشرقى، ولاسيما الصينى، الذي ترجمه آرثر والى. والاقتباسات التي قام بها في هذا المجال تشهد على القوة التي كان يستخدمها في سبيل تطويع عمل الآخرين، بجعله يفيد نواياه الشخصية.

كان لبريخت أسلوب خاص به، في تنقية النص الذي يخدمه كنموذج وتوضيح مغزاه الاجتماعى، إن جاز لنا هذا القول. وحسبنا للتأكد من هذا مثال واحد.

فأرثر والى كان قد ترجم قصيدة «الغطاء الكبير» للشاعر الصينى بوشوى
(القرن الثامن عشر) على النحو التالى:

«ما العمل.. فى سبيل الحيلولة دون معاناة الفقراء من البرد؟ إيصال الحرارة
إلى جسد واحد أمر غير ذى جدوى.

أريد أن أحصل على غطاء كبير، طوله عشرة آلاف قدم لكى أغطى المدينة كلها ،
مرة واحدة».

أما بريخت فقد صاغها كما يلى :

«إن الحاكم الذى سألته عما يجب فعله لكى ننقذ الناس الذين يعانون فى مدينتنا
من البرد

أجابنى: إننا نحتاج غطاء طوله ألفاً قدم لكى يغطى، وببساطة، كل الضواحي».

وذلكم هو موضوع أمثلة «إنسان ستشوان الطيب».

يقول بريخت إن الطيبة طبيعية فى الإنسان، أما القسوة فإنها تتطلب جهوداً
كبيرة. غير أن ثمن الطيبة فى عالم كعالمنا، غالباً ما يكون مرتفعاً!

فى هذه المسرحية لدينا ثلاثة آلهة يزورون الأرض بحثاً عن «إنسان طيب»:
وهو شىء نادر للغاية. يحاول حمال ماء فقير، يقابلونه أن يبحث لهم عن مأوى،
لكن كل سكان المدينة المؤسرين يردونه على أعقابهم، ولا يرضى باستقبال الثلاثة
سوى شخص واحد هو العاهرة شن - تى. وهم ، كمكافأة لها ، يعطونها مبلغاً من
المال يمكنها من افتتاح دكان للتبغ. وما إن تفتح دكانها حتى يحاصرها كل أنواع
السائلين - من الذين يستحقون أو لا يستحقون - والطفيليين، على الرغم من أنها،
ولكى تدافع عن نفسها ضدهم، تضطر لتبديل هيئتها، وهى بمساعدة قناع
تزعم أنها ابن عم لها هو شوى - تا، وعلى هذا النحو تصبح بديلاً لنفسها،
بديلاً قاسياً، حازماً، لا يرحم. غير أن شن - تى تستغل حتى فى ميدان الغرام.

فهي إذ تنقذ من الانتحار طياراً عاطلاً عن العمل، يانغ - سون، وتقع في غرامه، تكتشف أنه هو أيضاً يستخدمها للوصول إلى مآربه (أى لكى يحصل على وظيفة طيار عن طريق الرشوة).. وهو لا يتردد، في سبيل هدفه عن تحطيمها. تحمل شن - تى من عشيقها، وتقسم على أن تتحول إلى نمره لكى تدافع عن صغيرها. أما أنها الآخر، شوى - تا، فهو الذى يتولى إعادة ثروتها بفضل الحصول على مصنع للتبغ يستغل فيه العمال أبشع استغلال فالحقيقة أن طموحات يانغ - سون وخلوه من الضمير، جعلاً منه جلاداً كبيراً، غير أن اختفاء شن - تى سرعان مايوقظ ظنون حمال الماء الفقير والنزبه (الذى تتصل به الآلهة اتصالاً دائماً)، بحيث إن العدالة سرعان ماتتهم شوى - تا بقتلها وتحيله إلى المحكمة. والآلهة أنفسهم هم القضاة فى هذه المحكمة. فجأة تنزع شن - تى عن وجهها القناع. وإذ ينبهرون، لحماقتهم، من جراء كون هذه المرأة التى هى «الإنسان الطيب» لاتزال على قيد الحياة، يترك الآلهة - القضاة، وهم ماكانوا يطلبون أكثر من بقائها على قيد الحياة، يتركون المرأة تدبر أمورها بنفسها، ويعاونون إلى هدأة مقرهم السماوى.

ترى أى عالم هو هذا العالم الذى على المرء فيه أن يدفع ثمنًا باهظاً إذا شاء أن يكون طيباً وفاعل خير.. هذا العالم الذى يجب على المرء فيه، لكى يبقى على قيد الحياة، أن يكون قاسياً لايرحم، ويستغل قربه؟!

إن وانغ، حمال الماء الفقير يريد أن يكون طيباً بالفعل، ومع هذا هاهو بدوره مجبر على اتباع سبيل الغش : فلجراة الماء التى يستخدمها قعر مزوج! وهامى شن-تى تنوسل إلى الآلهة:

«توقفوا، أيها الضيوف المجلون! أنا لست واثقة من أننى طيبة. يقيناً إننى أريد أن أكون طيبة.. لكن كيف لى أن أدفع إيجار بيتى؟ .. صحيح أننى أخرق عدداً من الوصايا، لكن خرقى لها لايكفى لتخليصى من المازق».

كيف للمرء أن يكون طيباً، بينما كل شىء باهظ الثمن؟ إنه سؤال تجيب عليه الآلهة بقولها:

«إننا عاجزون عن تقديم أى عون، للأسف.. فالقضايا الاقتصادية ليست من اختصاصنا».

وتذهب الآلهة، تاركة لوانغ وتشن - تى أمر الدفاع عن قضية الإنسانية والعمل فى سبيلها. فهما يمثلان كل ماهو طيب ونزيه فى هذا الوجود. وتلاحظ شن - تى أن «الكلام بدون أمل، معناه الكلام بدون طيبة، كما يقال». وهاكم كل مابقى لها: الأمل. أه لو أنهم يتركون للإنسان إمكانية أن يكون طيباً : «إن تنشُد أغنية، أو تبني آلة، أو تزرع أرزاً.. معناه أنك، فى الأعماق، طيب».

فى مناسبة أخرى كتب بريخت يقول : «إن ماهو مطلوب من الطبيعة البشرية كثير». فشن - تى، ملاك الأكواخ، لايمكنها فعل الكثير وحدها. ووانغ يقول للآلهة «لاتطالبوا بالكثير فى البداية!». وشن-تى نفسها ينتهى الأمر بها للاستياء من الظلم، ومن السلبية التى بها يتحمل المقهورون ذلك الظلم. وهى إذ ترى وانغ عرضة لمعاملة سيئة يعامله بها حلاق ثرى وقاس، تصرخ أمام اللامبالاة العامة:

«يطال العنف أحد إخوانكم، وأنتم تغمضون العيون!

«وتسمون هذه مدينة! وتسمون أنفسكم بشراً!

«ألا فلتندلع الثورة يوماً ويسود الظلم المدينة،

«ولتتدمر المدينة كلها حين تندلع!

«لتتدمر وسط لهيب النيران، قبل هبوط الليل!».

إن هناك فى هذه المسرحية مشهداً حنوئاً لم يسبق لبريخت أن كتب مثيلاً له من قبل. فى ذلك المشهد نرى شن - تى الحامل وهى تتأمل بطنها:

«شن - تى (بعنوية) : يا للسرور ! كائن صغير يتشكل داخل جسدى، إننى لا أرى شيئاً بعد. لكنه موجود بالفعل. والعالم ينتظره سرّاً. ولقد بدأ الهمس ينتشر فى المدينة: ها هو ذا إنسان يصل ويتوجب أخذ حسابه (تقدم طفلها الصغير للجمهور)

إنه طيار! حيوا غازياً جديداً/ سيغزو الجبال المجهولة والأقاليم
عسيرة المنال! ذاك الذى سيحمل أخبار الناس للناس الآخرين عبر الصحارى التى
لا تعبر!»،

وتروح وتجىء حاملة بين يديها طفلها الصغير (الذى لم يولد بعد)، إنها تقدمه
إلى الناس الذين تحييمهم وتطلب من ابنها أن يقلدها، تسرق بعض حبات الكرز
ثم تهرب معه مغلقة من رجال الشرطة.. غير أن حبها يتسع أيضاً ليشمل الأطفال
الذين ليسوا أطفالها. وهى لكى تؤوى واحداً منهم، تعثر على جملة لاتقارن «إن رجلاً
ينتمى للمستقبل يطالب بيومه الحاضر!»،

إنها غير قادرة على مقاومة «إغراء العطاء. أى لذة يستشعرها المرء حين يكون
متنبهاً! إن الكلمة الطيبة وكأنها تنفخ الصعداء».

وبوصفه كائناتاً بشرياً يعيش فى عالم شبيه بعالمنا، هل تراه سيكون قادراً
على إطاعة كل الرصايا الإلهية؟ هناك شىء لايسير على مايرام فى هذه الحياة الدنيا،
تقول شن -تى للآلهة التى تستعد للرحيل. وهى ستكون بحاجة إلى ابن عمها بين الفينة
والأخرى. فتجيبها الآلهة «مرة فى الشهر تكفيك!».

إن لم يكن بوسع المرء الاعتماد على الآلهة فعلام يعتمد؟ وهذه المرة أيضاً يوجه
بريخت سؤاله هذا إلى الجمهور. ومسرحيته لاتقدم وصفات برسم المستقبل. وعلى
سبيل الخاتمة يتقدم أحد الممثلين ويسأل المتفرجين: أين هو الحل؟ كيف يجب أن ينتهى
هذا العرض؟ نحن لم نستطع العثور على حل. هل يحتاج الأمر إلى أناس آخرين؟ أو
إلى عالم آخر؟ أو إلى آلهة أخرى؟ أو هو لايحتاج إلى آلهة على الإطلاق؟ إن هناك
طريقة وحيدة للإفلات من هذا المأزق؛ فليبحث المتفرجون بأنفسهم إن كان هناك أى
مخرج سعيد «أيها الجمهور العزيز هيا ابحث عن الخاتمة، لاشك أن هناك خاتمة
ملائمة، لاشك، لاشك!»،

ليس لدى بريخت أى عاطفية مزيفة، ولا طوباوية غامضة. فهو أبداً لم يغض طرفه
عن عيوب الطبقات الموصوفة بـ «الدنيا». فهو صور تلك الطبقات كما هى فى الواقع

فى مسرحيته «قديسة المسالځ جان»، وهو لا يزال يراها على هذا النحو فى «إنسان ستشوان الطيب» بدناءتهم وشجاعتهم وعظمتهم، فإذا كان هؤلاء الناس هم ما هم عليه، فلأن العالم جعلهم هكذا، وهم ليسوا فى دناءتهم وخبثهم، الناطقين باسم بريخت أو باسم العالم، فالناطقون باسم هذين إنما هم العامل الذى يعتقل فى «القديسة جان» وشن - تى ووانغ حمال المياه. نون أن ننسى، وهو أمر لابد لنا من أن نضيفه، المتفرجين أنفسهم، ابتداء من اللحظة التى يشرعون فيها بالإجابة على الأسئلة التى تطرح عليهم.

وهذا السؤال من غير المجدى طرحه على الآلهة الثلاثة المفترضين. فهؤلاء ليسوا سوى تجسيد للذهنية البرجوازية، مشوشين، مربكين، ومقتنعين بأن مبلغاً من المال متواضعاً يكفى لمداواة كل الأمراض. على هذا النحو تريح الآلهة ضميرها. أما الداء الناتج عن المجتمع الرأسمالى، فإنهم يتركون الإنسان يدير أموره معه وحيداً. أن تكون طيباً معناه أن تكون ذاتك، والعكس بالعكس، أما الشر، فهو أن تكون مغرباً عن ذاتك، متلبساً؛ بمعنى ألا تكون أنت ذاتك، وألا تكون إنسانياً، وفى أحسن الحالات ليست النازية سوى امتداد هذا الاستلاب وصورته الأكثر سوءاً. وكما يقول برنار دورت:

«إن مسرح بريخت النقدى يصل إلى ذروته هنا فى هذا النداء المؤثر والأليم الذى يوجهه إلى الجمهور؛ فالعالم كله يخوض الحرب العالمية الثانية، والنازية تستشرى فى كل أوروبا أو تكاد. ومن هنا يتوجب ابتكار هذا الحل، ابتكار حل يكون متعارضاً مع الحل الذى تصل إليه شن-تى. فليس الإنسان بذاته من ينبغى تغييره، بل العالم؛ يتوجب نفى هذا العالم وإعادة خلقه كعالم يكون فيه للإنسان أن يكون ذاته، ويكون ذاته كلياً، مع الآخرين وليس ضد الآخرين»^(١).

ذات يوم صرح بريخت قائلاً «لم تصل الحياة حقاً إلى مستوى الدراما. فهى لاتعرف ماذا تعنى نعم أو لا، أبيض أو أسود، الكل أو لاشىء». فالواقع أنه يمكن العثور

(١) برنار دورت «قراءة بريخت» منشورات لوسوى ، باريس .

على هذه العناصر المتعارضة داخل الشخص نفسه، ولقد جسد بريخت هذه الازدواجية فى «إنسان ستشوان الطبيب» حين جعل لشن - تى بديلا هو شوى - تا. أما الآن فهو فى طريقه ليعرض تلك الازدواجية نفسها على شكل بالغ الغرابة فى ملهاة شعبية حملت اسم «المعلم بونتيللا وتابعه ماتى». ويرينا هذا العمل المستوحى من حكاية كتبها مضيفته الفنلندية الروائية هيللا فوليجيكي، مرة أخرى أن بريخت كان قادراً على الضحك حتى وسط الظروف الأكثر إحباطاً. المالك الثرى بونتيللا يحب الشرب، وهو حين يصبح تحت تأثير الكحول، يضحي كريماً مثالياً طبيباً وإنسانياً، وهو يبدى الود لسائقه ماتى، البروليتارى المتمتع بحس سليم وبأراء راديكالية. حين يشمل يخطب بونتيللا أربع فتيات متحدرات من الطبقات الدنيا. وحين يصحو ينكرهن ويطردهن. حين يكون ثملاً يسر بكوا من فكره أمام خطيب ابنته، وهو ملحق فى سفارة، أحرق وسمين، فيشتمه ويعرض على تابعه ماتى أن يتزوج ابنته أيضاً. لكنه حين يصحو يصبح قاسياً متكبراً ذا حسابات، ومستعداً فى كل لحظة لاستغلال الآخرين. حين يكون بونتيللا ثملاً يتصرف بذكا، وحين يصحو يبدو مستلباً. إنه يشبه الشخصية التى يلعبها شارلى شابلن فى «أضواء المدينة» وكأنه شقيق تلك الشخصية التوأم.

إن بإمكاننا هنا أن نذكر على الأقل مشهدين هزليين إلى أبعد الحدود يؤكدان على تلك العبثية. فخلال احتفالات الخطوبة التى يقيمها بونتيللا على شرف الملحق وابقا، يعمد بونتيللا إلى شتم العريس العنيد، ثم يحتفل بهذا الحادث السعيد جالساً مع خدمه ومع من بقى من مدعويه، وفى النهاية يقترح على ماتى أن يصبح صهره، قائلاً بأنه سيكون بالنسبة إلى إيفا زوجاً أفضل من الملحق. ويكون ماتى من حسن التبصر إلى درجة أنه يعلن عن رغبته، قبل الزواج من إيفا بإخضاعها لسلسلة من التجارب الصارمة بغية تحديد ما إذا كانت قادرة على أن تصبح زوجة (وكنت) لبروليتارى.

هل تراها تعرف ما الذى يضطر البروليتارى لآكله؟ يبدؤون بلعب مسرحية صغيرة، تأتى إيفا بسمكة رنكة. فيتحدث ماتى بالتعبير التالية عن سمكة الفقير:

«ماتى: أه هاهى ذا ! إننى أعرفها (ياخذ الطبق) لقد رأيت شقيقها أمس فقط،
وقريباً لها أول من أمس، وهكذا دواليك. إننى أعرف أفراد عائلتها منذ بدأت أكل
فى صحن، كم مرة فى الأسبوع تتناولون سمك الرنكة؟
«إيفا: ثلاث مرات يا ماتى إن احتاج الأمر».

«ماتى: إن أمامك زحاماً من الأشياء التى يجب تعلمها. فأمى التى تشغل طاهية
فى إحدى العزبات، تقدم سمك الرنكة خمس مرات فى الأسبوع ولأينا ثمانى مرات!
(يمسك السمكة من ذنبها) سلاماً يا سمكة الرنكة، ياطعام الفقراء! أنت يامن تشبعيننا
فى كل ساعة من ساعات النهار ملحة تملأين كرشنا! لقد جئت من البحر وتعودين إلى
الأرض، أنت المحرك الذى يهز غابات الصنوبر، وتسمدين الحقول، وتسيرين ميكانيكية
الإنسان، فى انتظار الحركة الدائمة...! يا أيتها السمكة لولم توجدى لبدأ الناس
يطالبون بلحم الخنزير، عندئذ إلى أين كانت ستسير الأمور بفنلندا؟».

ومن المؤكد أن إيفا لا تتمكن من اجتياز الامتحان! أما المعلم بونتيللا، الذى كان نادراً
ما يأكل سمك الرنكة، فإنه يجدها الآن لذيذة ويضيف، على أى حال ثمة فى الأمر لا مساواة
ليس ينبغى لها أن تظل قائمة. لو كان هو الوحيد المعنى بالأمر لوضع كل مداخله
فى صندوق ترك مستخدميه يتهلون منه على راحتهم، لأنه لولاهم لما كان له وجود...
إنه يكاد يكون شيوعياً، ولو كان خادماً لجعل حياة بونتيللا جحيماً لا يطاق.

فى مشهد آخر بالغ الطرافة كذلك، يقرر بونتيللا تحطيم خزان مشروباته.
فيأمر بأن تحمل إليه الزجاجات فى المكتبة ويشرع بشتم ماتى دون هوادة.
لكنه ينسى قراره ويبدأ بالشرب، ويحدث ما لا بد من حدوثه: يتغير موقفه
ويقدم لمارتى زيادة فى راتبه ويدعوه إلى تسلق جبل هاتلما (الذى ليس فى حقيقته
سوى طاولة البليار) فيعمد الرجلان إلى تكويم الأثاث بغية الصعود إلى أعلاه
حيث يتأملان جمال فنلندا. وبونتيللا الذى ثمل تماماً يتحدث بعبارات بالغة الشاعرية.
ترى أين يمكن العثور على سماء تشبه سماء تافا ستلاندا؟ يسأل تابعه ماتى.
وهذه البجعة الضارية؟ وهذه الروائح؟ «أوه ياتافاستلاندا أيتها الأرض المباركة»!

يصرخ أمام زهول الخدم الذين تجمعوا في المكتبة. «يا السماء ها. يا البحيرات ها، يا لشعبها وغاباتها؟ (يوجه الحديث إلى ماتى): قل إن قلبك يهتز حين تنظر إلى كل هذا؟». أما ماتى الذى يعجز عن تكيف نفسه مع تلك الحياة المزوجة، فيترك خدمة بونتيل: «من المؤكد أنك لست أسوأ من عرفت، لأنك تصبح إنساناً تقريباً بعد أن تشرب. لكن ميثاقنا الودى لم يكن سوى عقد مزيف، فما إن تدبر الثمالة... حتى يحين للخدام أن يديروا لك ظهر المجن. فلو أرادوا سيداً طيباً، لحصل كل منهم على سيد ما إن يصبح سيد نفسه».

إن أولئك الذين يدرسون «مسرح العبث» ينحون إلى اعتبار أعمال بريخت الشاب، مثل «رجل برجل» من بين مصادر ذلك المسرح. لكن من الواضح أن هذا الكلام لا ينطبق على أى عمل آخر قدر ما ينطبق على هذه المسرحية، فباللصفاء، وباللص «العبثى» الذى به تنزع القناع عن نظام اجتماعى بات على الإنسان أن يكون فيه ثملاً لكى يصبح إنساناً، وحيث لا يؤدى الصحو إلا إلى القسوة والأتانية.

لقد كشف النقاد عن واقع لاينكر: إن بونتيل، «الشرير»، أكثر أهمية بكثير من ماتى «البطل». لكنهم نسوا أن ماتى وشخصيات المسرحية الأخرى، ولاسيما الفلاحين، يمتلكون جميعاً كرامة وصراحة جعلتا ازدواجية بونتيل، تظهر ظهوراً قوياً. كذلك نلاحظ أن النقاد لم يأخذوا فى حسابهم واقع أن بريخت كان يعالج، مرة أخرى، مسألة الخير والشر فى عالمنا البرجوازي، وأن هذه المسألة كانت مربكة ومفاجئة. وذلك لأن بونتيل هو الذى يصبح الحكم ليس على شخصه الخاص وحسب، بل أيضاً على كل المظلومة التى ينتمى إليها. فهو إذ يكون ثملاً بإمكانه أن يعامل ماتى معاملة الأخ وأن ينظر إلى الأمور نظرة متبصرة. أما حين يمتنع عن الشرب فإنه يجسد أبشع أنواع الاستغلال، ويفقد كل إحساس. حين يثمل بإمكانه أن يغازل نسوة ينتمين إلى أدنى الطبقات. أما حين يصحو فإنه يجرهن إلى أدنى من القعر، أما فيما يتعلق بماتى. فقد اكتشف بريخت فكرة سوف يصفها بعد حين: إن الشخصية التناقضية تكون أكثر أهمية وأكثر غنى بالإمكانات «الدرامية» من شخصية لاتناقض فيها. فالحقيقة أن حياة الملائكة و«الأبطال الإيجابيين» أقل جاذبية من حياة الشياطين.

بطن خصب : «أرتورو أوى»

كان التاريخ المعاصر حاضراً على الدوام فى ذهن بريخت. وفى التاسع والعشرين من نيسان ١٩٤١، أى قبل تركه فنلندا بأسابيع أنهى بريخت مسرحيته «صعود أرتورو أوى الذى يمكن مقاومته» وهى مسرحية لن تمثل أبداً خلال حياة بريخت. أما هو فقد كان يفكر بإخراجها فى مجرى ذلك العام. كانت فكرة تأليف مسرحية يكون اللصوص شخصياتها وهتلر «بطلها» كانت قد واثته فى نيويورك خلال شتاء ١٩٣٥-١٩٣٦ ذات مساء حين كان يشهد عرض مسرحية «الأم». وفى تاريخ ١٠ آذار ١٩٤١ يلحظ بريخت فى يومياته أن «مخططى كان ينص على عشرة أو اثني عشر مشهداً، ومن الطبيعى أن المسرحية سوف تكتب بأسلوب تضخيمى» أما معلومات مارغريت ستيفن حول «العلاقات الداخلية فى عالم اللصوصية، وحول زعامة ذلك العالم» فكانت مفيدة جداً له.

كان يعلم أن الوقت يشغل ضده وضد عمله : «من جديد هاهو العالم يحبس أنفاسه: فالجيش الألمانى يتجه نحو سالونيك بأسرع وتيرة يمكن للسيارات أن تسير بها.. بحيث قد يقول قائل بأن هذا الجيش هو الوحيد القادر على التحرك فى العالم، وأنه الوحيد الذى يخلق مراهنات الحرب ويهيم عليها، تلك المراهنات التى حلت مكان ميادين القتال. إن الجيوش القديمة تخوض نضالاً يشبه نضال المغزل فى مواجهة صناعة النسيج. إن القيمة هنا تنسحق أمام مهارة السائق. والثبات أمام الهجوم، والصبر أمام السرعة. لقد تحولت الاستراتيجية إلى جراحة: تفتح أرض العدو

بعد أن تخدر، وتسكب عليها المطهرات وتعاد خياطتها من جديد إلخ... وكل هذا بأكبر قدر ممكن من البرود».

لو كان ثمة قدر من الحظ أكبر قليلاً، لكانت المسرحية قد مثلت بالإنجليزية. في وسط هذا المناخ أخذ بريخت يشتغل على، ويصحح ويعدل العناصر التي كان من شأنها أن تشدد على أثر التغريب، أو كما يقول هو نفسه، إنتاج «أثر تغريب مزدوج» بفضل عنصرين: موضوعة عالم اللصوصية، واستخدام أسلوب شعري مضخم. ولقد بدأ يفكر بالفعل بتكملة لهذه المسرحية كان يعلم جيداً أنها لن تمثل أبداً، وكانت تحمل اسم «أوى، القسم الثاني: أسبانيا، ميونيخ، بولونيا، فرنسا».

تتبع «أرتورو أوى» الخط الذي اتبعه بريخت في مسرحية «قديسة المسالخ جان» و«رءوس مستديرة ورءوس مدبية» وفي عدد لا يحصى من المشاريع التي لم تتم مثل «كم ثمن الحديد؟» و«جوليات». أما التفخيم وأبيات الشعر المتبرجة، والإحالات إلى «فاوست» جوته، و«ريتشارد الثالث» لشكسبير، فإنها قد استخدمت هنا لكشف الستر عن خواء «البطل اللص» هتلر وعن تفاهته الأخلاقية والروحية، وفي سبيل تخليصه من هالة البطولة والعظمة التي ترتبط في المخيلة الشعبية بشخصيات القتل والمجرمين الذين يرتكبون أفعالا ذات أبعاد ملحمية.

أرتورو أوى، زعيم دنىء لعصابة لصوص في «برونكس». ينجح عن طريق الإرهاب في فرض نفسه بوصفه «حامياً لتجمع زهرة الملفوف في شيكاغو». في أول الأمر يعمد أرتورو إلى التخلص من رجل سياسة فاسد هو هندسبرو (هندنبرغ)، ويصفى بمعاونة مساعديه غورى (غورنغ) وغويولا (غويلز)، مساعده الأول روما (روهم)، ويقتل دولفوت (دولفس) رئيس احتكار الخضار في مدينة سيسرو (النسا) المجاورة ويغوى أرملة. وفي نهاية الأمر يحصل في شيكاغو كما في سيسرو على أكثرية الأصوات الانتخابية الساحقة. أما المحاكمة التي تلت حريق الرايخستاغ، فقد قدمت بشكل تهكمى على الشاكلة نفسها.

يقول بريخت فى ملاحظاته المتعلقة بهذه المسرحية والتي كتبت بعد العام ١٩٤٥ إنه كان يتوقع أن يلام بسبب الطابع الفكاهى للمسرحية. ويقول «يجب سحق كبار المجرمين السياسيين. وذلك لأنهم ليسوا مجرمين سياسيين كباراً، بل مرتكبى جرائم سياسية كبيرة، والفارق كبير بين الحالتين». ويرى بريخت أنه يتوجب تفادى تقنيع الأمور. بل وحتى فى الكتابة المضخمة، لايتوجب على مناخ الرعب أن يكف لحظة عن أن يكون محسوساً. أما المهم فهو تحطيم كل «احترام يقابل به القتل» تحطيماً كلياً، ومع هذا يمكننا أن نتساءل عما إذا كانت «أرتورو أوى» وحتى فى العام ١٩٤١ ستكون قادرة على إقناع أحد. ففى العام ١٩٤٥ ومابعده حين كان كل الناس يعرفون مدى بربرية النازيين ووحشيتهم، لم يكن بإمكان المسرحية أن تخلق أثر الصدمة والرعب الذى كان بريخت يتوقعه؛ فبالنسبة إلى جمهور يهجس بذكرى الأهوال التى لم يكن لها سابق فى تاريخ العالم المتمدن أو غير المتمدن، والتى ارتكبتها أمة كان يقال عنها حتى ذلك الحين إنها ذات نزعة إنسانية، لم يكن فى إمكان أرتورو أوى أن يكون أكثر من دمية هزلية مشوهة، أما وجه التشابه مع عالم اللصوصية الأمريكى فكان بالضرورة يبدو مفتعلا. لقد كان من المستحيل على الإطلاق إقامة أى نوع من التوازى بين عالم اللصوص وبين الهتلرية بالنظر خاصة إلى أن اللصوصية إنما هى ظاهرة تبدو وكأنها تنبع من تلقائها فى المجتمع الحديث، ولايظن أحد بأنها قادرة على دفع الناس إلى القيام بأى رد فعل يفوق فى حجمه حركة احتجاج واهنة، بل وحتى حين قامت فرقة «البرلينر إنسمبل» بلعب هذه المسرحية ببراعة فيما بعد، لم يتوصل التشبيه إلى اكتساب مناصرة المتفرج (أو هذا على الأقل ما استشعره كاتب هذه السطور).

ومع هذا لم تكن المسرحية تقتقر إلى المشاهد المتميزة؛ فمن الواضح أن عبقرية الكاتب التهكمية، تجلت فى مشاهد مثل ذلك المشهد الذى يجمع بين أوى ودولفوت وغوبولا وييتى دولفوت؛ فالمتفرج يفكر فوراً، بالطبع، بمشهد الحديقة فى مسرحية جوتة «فاوست» وهو المشهد الذى يحضر فيه فاوست دمار غريتشن، وأحداث المشهد

البريختى تجرى فى دكان الأزهار الذى يخص غوبولا، وفيه يظهر الثنائيان - غوبولا ودولفوت بيتى وأوى - بشكل متتال، كما يفعل أشباههما فى تراجيديا جوتة. أما السؤال الشهير الذى يطرحه غريتشن على فاوست «والآن قل لى، ما رأيك بالدين؟» فيتحول لدى بريخت إلى هذا الحوار بين بيتى دولفوت وأوى:

«بيتى: ماهو ياسيدى موقفك من الدين؟

«إننى مسيحي وحسبك هذا.

«بيتى: فماذا عن الوصايا، عن قاعدتنا الأخلاقية؟

«إدى: فلتكف عن حشر نفسها فى هذا العالم المتوحش.

«بيتى: أرجوك ألا تستاء من أن أقلقك بسؤالى: ما رأيك يا سيدى بالمسألة الاجتماعية؟

«أوى: إننى اجتماعى. كما يمكن للمرء أن يلاحظ : فحتى الثرى أحياناً يستشعر جبروتى».

فى تلك الأثناء يثرثر غوبولا مع دولفوت:

«دولفوت: كنت ناسياً أن الزهور هى وسيلتك للعيش.

غوبولا: تماماً تماماً، فالمرت زبون طيب جداً.

«دولفوت: لكننى أمل أنك قادر على العيش بدونه أيضاً.

«غوبولا - أجل مع ذاك الذى يمكنه الاستفادة من النصيحة».

غالباً مايصل الهزل التضخيمى هنا إلى قمة الرعب والهول: فكما هو حال ريتشارد الثالث لدى شكسبير، يغازل أرتورو أوى ويغوى أرملة الرجل الذى كان قد قتله، وهو مثلما يحدث لنظيره الإنجليزى، يرى فى حلمه واحدة من ضحاياه الأخيرة، روما.

إن أنجح ما فى هذه المسرحية مشاهد الهزل البحت فيها، وعلى سبيل المثال المشهد الذى يتلقى فيه أوى بناءً على طلبه، دروساً فى الفن المسرحى على يد ممثل عجوز حط به الدهر بعض الشيء، منها هو يتعلم المشى والصمود والخطابة (وهو واقع تاريخى حقيقى) فيما يحدثه الممثل عن شكسبير:

«شكسبير ولا أحد غيره. قيصر. إنكم تعرفون بطل العصور القديمة.. مارأيكم بخطاب ماركوس أنطونيوس؟ أجل أمام نعش قيصر. ضد بروتوس زعيم القتلة. أه ياسيدى إنه نموذج لخطاب يلقي أمام اجتماع جماهيرى. إنه قطعة مشهورة جداً. لقد سبق لى أن لعبت هذا الدور فى زينيث، وكان ذلك فى العام ١٩٠٨ إنه تماماً ماتحتاجون إليه أيها السيد أوى».

غير أن بعض الحوادث الدامية من الصعب عليها أن تسمح بهذا النوع من المعالجة، لقد أخطأ بريخت فى الحساب، فالحقيقة أنه لا المسرح الملحمى ولا أثر التغريب قادران على إعطاء موضوع تاريخى له مثل ذلك الوزن الثقيل حقه. لقد كان من المستحيل قصر النازية وفظائنها على مجرد ظاهرة مثل ظاهرة اللصوصية. أما الهيمنة على «احتكار زهرة الملقوف» فلا يمكنه أن يوضع موضع التوازى مع المناورات الاقتصادية التى جعلت صعود النازية ممكناً، لقد كان ثقل ضحايا النازية الكثيرين يزن على ضمير المتفرج أكثر بكثير مما يجعل ذلك المتفرج يتحرك أمام أثر التغريب، أو يوافق على ذلك المشروع الذى يبغى فضح النازية.

لكن أن يكون بريخت قد عرف كيف يضحك فى الزمن الذى كتب المسرحية فيه فأمر هو من لدنه برهان على وجود أمل لا يقهر وعلى ثقته بالمستقبل.

تأملات هارب : «حوارات المنفيين»

نادرة هي الكتب التي تجلى فيها ذكاء بريخت وحيوية ذهنه بشكل أكثر إشعاعاً وأكثر لذة مما تجلى في كتابه «حوارات المنفيين»، الذي كتب في فنلندا عام ١٩٤١ ونشر بعد موت صاحبه. وإذا استثنينا بعض قصائد الكتاب، سنجد أن هذا الكتاب هو ما يكشف لنا عن صميمية بريخت أكثر من أى كتاب آخر، وعلى الرغم من أن هذا الكتاب هو كتاب سيرة ذاتية بمعنى ما، فإنه يسحرنا خاصة بسبب اللذة التي يستشعرها بريخت إزاء التأمل التجريبي.

على سبيل الصدفة يلتقى غريبان، لاجئان من ألمانيا النازية، في مستودع سكة الحديد في هلسنكي في فنلندا. أولهما طويل وعريض، أبيض اليدين، إنه زيغل، عالم الفيزياء، أما الثاني فيدعى كاله، وهو صغير الحجم قصير وسمين، وله يدا عمال التعدين. وعلى الرغم من أن أولهما هو الذى، فى ظاهر الأمور يمثل لنا بريخت (والمؤلف يعطينا هنا بعض التفاصيل الذاتية)، فإن الاثنين معاً يعتبران ناطقين باسمه. أما محادثتهما، التي تطال أموراً لاتخصى - شخصية وسياسية واجتماعية وتاريخية - فإنها تعبر عن تلك المقدرة الفريدة التي كانت تمكن بريخت من التعبير بأكثر الكلمات عادية عن أعمق الأفكار.

كان كاله قد مر بمعسكر الاعتقال واستفاد من تلك التجربة لكي تتضح له تصرفات الجلادين والأسرى على السواء. أما زيغل فهو مثقف عاطل عن العمل عاجز

عن الحصول على ملجأ فى الخارج. فوق رأس الاثنين سلط سيف ديموقليس على شكل - كما يقول زيغل «فرفرتين ألمانييتين مؤلّتين فى البلد واستحالة الحصول القريب على تأشيرة».

لكن مهما كانت خطورة المرحلة فإنها جدية بأن تعالج بمرح «فالامر الجيد يمكن دائماً معالجته بصيغ حيوية».

ولننظر على سبيل المثال إلى الفيلسوف هيجل. فهو كسقراط - كما يقول زيغل، له قماشة فكاهى كبير. ف «منطقه» الذى ألقاه يوماً فيما كان يعانى من الرومايزم، مسل بشكل جيد «يتحدث هذا الكتاب عن نمط وجود المفاهيم، تلك الكائنات غير المستقرة وغير المسئولة التى تفلت من بين أصابعك، وهو يظهر كيف أن تلك الكائنات تشتم بعضها بعضاً وتتشاجر بالسكين وذلك قبل أن تجلس وتغطر على المائدة نفسها كأن شيئاً لم يكن وهى تتجلى، إن جاز لنا القول، اثنين اثنين.. وتتحرك دائماً كثنائى، ثنائى يتألف من اثنين بينهما ماصنع الحداد، ومنقسمين حول كل الأشياء، فما يؤكده النظام، تأتى شريكته التى لا تنفصل عنه، أعنى الفوضى، لتعارضه فوراً، وبالصوت نفسه إن أمكن. إنهما لا يستطيعان العيش لا معاً، ولا أحدهما من دون الآخر».

إن «سخرية» الأشياء هذه كان هيجل يسميها الديالكتيك. لذا يحتاج المرء إلى شىء من المرح لكى يفهم هيجل، كما يضيف زيغل.

وتلك السخرية الديالكتيكية هى التى يطبقها بريخت على المواضيع الجادة، وذلك على لسان محدثيه، ومن الطبيعى أن يكون لألمانيا المقام الأول فى نقاشهما. والسيرة الذاتية كذلك تلعب فى ذلك النقاش دوراً مهماً. فثمة حديث مثلاً عن التربية الألمانية. وهنا يعمد الرجلان إلى تحليل عبارة «ألمانى». ما الذى تعنيه؟ «أن تكون ألمانيا معناه أن تفعل الأمور حتى منتهاها. سواء أعلق الأمر بتشميع أرض البيوت أم بإبادة الساميين. فى داخل كل ألمانى ثمة أستاذ فلسفة نائم.. وهذا الأمر يعلن عادة بعد أن تضاف إليه المشاعر، وبلهجة دموية فى خطورتها».

ولننظر الآن إلى قضية النظام؛ فالواقع، كما يؤكد زيغل، هو أن الإنسانية لا يمكنها الآن أن تبقى على قيد الوجود دون أن تعرف قليلاً من الفوضى ومن الفساد. فالنظام خطير، والإنسانية ليست مستعدة له بعد، وهو يروى أنه عرف في ألمانيا عاملاً في مختبر كان ميله للنظام كبيراً إلى درجة أنه - كان يمضى وقته في صف كل شيء - حتى المواد التي كانت تجهز للتجارب - وفي رمى الأشياء الباقية في سلة المهملات. ما إن كان الواحد منا يذهب ولو ليرد على الهاتف حتى يرجع ليرى طاولته تلمع. أما النظر في عيني ذلك الرجل المدعو السيد سيرين، حيث لا يلمع ولو قدر ضئيل من الذكاء، فإنه لا يوحى أبداً بأن لهذا الإنسان حياة خاصة. ومع هذا كانت له حياته الخاصة «فحين وصل هتتر إلى السلطة اكتشفنا أن السيد سيرين كان طوال ذلك الوقت مناضلاً نازياً. بل وواحدًا من أول المناضلين النازيين؛ ففي اليوم الذى عين فيه هتتر مستشاراً، دخل السيد سيرين وعلق معطفه على المشجب وقال «والآن أيها السادة، سوف نضع في ألمانيا شيئاً من النظام»، ولقد وفى السيد سيرين بوعده حقاً».

ولنتقل الآن إلى «المادية» إن السيد زيغل يبدي دهشته لأن الكتاب اليساريين، الراغبين حقاً في إيصال الفلسفة والأخلاق إلى الطبقات الدنيا، لا يهتمون أدنى اهتمام بوصف ملذات العيش، ملذات الفم على سبيل المثال. «وصف ولو بسيط لمختلف أنواع الجبنة، وإنما وصف ملموس وموحى، أو إشارة على يد فنان حقيقى، لطبق من البيض المقلّى جدير بهذا الاسم أمر من شأنه أن يساهم دون أدنى شك في تربية العقول. فالحقيقة أن كوباً جيداً من شراب البيض لا يتناقض أبداً مع المذهب الإنسانوى».

أما بالنسبة إلى الحرب، فلقد صار واضحاً أن السكان، أى المدنيين، يزعمون العمليات العسكرية أكثر فأكثر. ومن أجل استخدام أفضل للأسلحة الحديثة، سوف يكون من الضروري استبعاد الشعوب كلياً، «بل ويستوجب الأمر إخلاء دائماً للسكان لأن الحروب الحديثة تتدلع كالزوبعة ولا يمكن لأحد أن يعرف ضمن أى اتجاه ستسير.. أما الخيار فبالغ البساطة، إما إبادة السكان وإما أن الحرب مستحيلة».

وعلى هذا النحو تتتابع الموضوعات، يهيمن عليها بارتياح لاعب ماهر لا يسعى أبداً لإخفاء تقنيته: البطولة، ضرورة الأنانية، وذلك الجنون الذى يقوم بمطالبة الإنسان بأن يصبح لا إنسانياً. «كالة، أنت يامن أنت كائن إنسانى، أيها الصديق ها أنذا أقول لك، لقد سئمت كل الفضائل وأرفض أن أصبح بطلاً».

أه لو كان البشر يمارسون «أنانية» المدرعات والأسلحة والأجهزة الميكانيكية «فهي وحدها التى ترفض الصبر على الجوع أو العطش، وهي فى هذا المجال مصمخة الأذان فى وجه كل الحجج مهما كانت حججاً قوية.. فما جدوى تذكرها بذكريات ماضٍ مجيد؟ إنها لاتؤمن بالفوهرر ولا تخشى الشرطة.. فإذا لم يجر الاهتمام بها، هي أن تبدو أقل غضب وكذلك لن تبدو أقل تفهم، إنها تصدأ لا أكثر. فى وطننا، يمكننا القول إنها هي التى تجد أقل صعوبة فى الحفاظ على كرامتها».

ويضيف كاله، لكن هذا القول لاينطبق على مواطنينا الألمان، إنهم من الطاعة بحيث يمكن تحويلهم إلى أبطال وإلى «سادة». وبواسطة مفاهيم مثل الدم والأرض وبالإمكان إقناعهم «بأن الألمانى وحده له الحق فى بذل دمه من أجل الفوهرر، وأن الألمانى وحده له الحق فى أن ينتزع من ألمانى آخر الأرض التى يمتلكها هذا الأخير».

لكن بعد أن يناقشا كل هذه المشكلات وغيرها من المشكلات الخطيرة، يصل اللاجئان إلى نهاية حواراتهما. فيقول كاله لزيغل «لقد أفهمتنى أنك تبحث عن بلد تكون فيه فضائل جذرية مثل الوطنية والظما إلى الحرية والطيبة والتجرد، على سطحية الأنانية والقسوة والزلفى أو ميل الإنسان لأن يقول لوطنه: تباً لك. إن هذا الوضع هو وضع الاشتراكية.. وها أنا أدعوك للوقوف والدعوة إلى الاشتراكية. لكن عليك أن تفعل هذا بطريقة تجعل أى إنسان غير قادر على ملاحظتك فى هذا المطعم. وفى الوقت نفسه ها أنذا ألقت انتباهك إلى نقطة: فالمرء لى يفعل هذا عليه أن يتحلى بعدد من الموصفات، الشجاعة القصوى، الظما للحرية التامة، التجرد الأكثر إطلاقاً والأنانية الكبرى».

وفيما هما يتكلمان كان «السيد كاله يلقي بثقله على اليونان، وروزفلت يقوم بجولة انتخابية، وتشرشل والأسماك ينتظرون الإقلاع، والسيد - الذى - لا - أعرف - اسمه - بالضبط يرسل قواته إلى رومانيا، أما الاتحاد السوفييتى فمستمر فى صمته».

الشاعر على الشاطئ الذهبى "١٩٤١ - ١٩٤٧"

فى الثالث من أيار ١٩٤١ سلم نائب قنصل الولايات المتحدة الأمريكية فى هلسنكى بريخت تأشيرة دخول أمريكية، ولأمله فى أن تتمكن مارغريت ستيفن من الحصول بدورها على تأشيرة، انتظر بريخت بعض الوقت، بعد ذلك بعشرة أيام تسلمت مارغريت تأشيرة سياحية. وعلى الفور توجهت أسرة بريخت ترافقها مارغريت ستيفن وروث برلاو (وهى مساعدة أخرى لبريخت) توجهت إلى الاتحاد السوفيتى. لم تكن هناك أية لحظة يمكن إضاعتها. ولقد اضطر بريخت يومها إلى التخلّى عن كمية كبيرة من المخطوطات الثمينة التى وضعتها هيلينا فايغل بين أيدي أصدقاء لهم احتفظوا بها لما بعد الحرب، وهى الوثائق التى شكلت بالتالى أول مجموعة من (المحفوظات البريختية) ^(١).

فى موسكو اضطروا لإدخال مارغريت ستيفن إلى المستشفى وواصل آل بريخت وروث برلاو سفرهم فى الثلاثين من أيار. ولقد علموا بوفاة مارغريت وهم يستقلون القطار عابر - سيبيريا الذى كان يقودهم إلى فلاديفوستك.

لقد كان موتها صدمة كبيرة وسبب حزناً هائلاً لبريخت الذى عبر عن مشاعره فى الأبيات التى سبق لنا أن أوردناها أعلاه. ولقد ألف كذلك عدداً من القصائد

(١) هذا ما قالته هيلينا فايغل لمؤلف هذا الكتاب بنفسها .

التي تصف تعلقهما ببعضهما البعض، والتي ضمها إلى قصائد أخرى في مجموعة تحمل عنوان «كتاب الاستعدادات» وظلت من دون نشر.

في فلاديفوستك أبحروا على متن سفينة سويدية هي السفينة «أنى جونسون» ولقد كانوا في عرض المحيط حين علموا أن النازيين قد غزوا الاتحاد السوفييتي.

إنّ ها هو الكابوس مستمر. وها هو الهرب مرة أخرى السبيل الوحيد. غير أن «رسول التعاسة» كما سمي نفسه، كان ينظر بلذّة إلى سحبات الشفق الوردية أمام المركب وقفّزات خنازير البحر في بحر اليابان والعربات الصغيزة التي تجرها الجياد في أزقة مانيلا - مانيلا المحكوم عليها - والسيدات المنتزهات - وبالفرح الذي تملكه في آخر المطاف حين رأى من بعيد أرصفة ميناء لوس أنجلوس! وأخيراً في الحادي والعشرين من تموز رسى بهم المركب في سان بدرو في كاليفورنيا.

في تلك الأونة كانت اندفاعة هتلر باتجاه ليننغراد وموسكو والقوقاز تبدو وكأنها اندفاعة لا يمكن مقاومتها. ويرى الممثل فريتس كورتنر أن آل بريخت لم يتمكنوا من الإقامة في الولايات المتحدة إلا بفضل جهوده وجهود الممثلة نوروش تومبسون. ولقد كان هناك أيضاً أصدقاء آخرون استقبلوهم وأعانوهم. أما بريخت وعائلته فإنهم أقاموا في منزل متواضع في سانتا مونيكا، حيث هاهم من جديد مجبرون على النضال في سبيل العيش.

في ذلك الحين كان أشهر ممثلي الثقافة الألمانية في المنفى، متجمعين في هوليوود وفي لوس أنجلوس والمناطق المحيطة بهما: ليون فوختنانغر (الهارب من معسكر اعتقال فرنسي) وهانس إيسلر، وبيتر لوري، وأوسكار هومولكا، وبول ديساو، وفريتس لانغ، وليوبولد جيسنر، وألبرت بسرمان، وليونارد فرانك، وفردناند بروكنر، وبرتولد فيرتل، وهاينرش، وتوماس مان. والحقيقة أن كل هؤلاء الناس أبدوا إزاء بريخت كرمًا مشابهاً للكرم الذي كان هو قد أبداه تجاههم في زمن الخير. وفي الوقت نفسه تعرف بريخت إلى أناس جدد: الكاتب الفرنسي فلاديمير بوزنر، ووه. أودن، وكريستوفر إيسرورد، والدوس هاكسلي، وشارلي شابلن، وتشارلز لوتون فيما بعد.

لقد صار بوسعه الآن أن يشكل مع اللاجئين الألمان والنمساويين الآخرين نوعاً من «نادى القراءة» يتم فيه النقاش والشجار. في حضور بريخت كان الجو دائماً مايميل إلى الشجار والصخب.

لم يكن بريخت من محبى الحياة الرغدة. فلقد استمر هنا فى العيش كما كان يعيش فى الماضى. أى استمر، حسب تعبير كورتير، فى «عيش حياة متقشفة، على الطريقة الغانية، تزيينها بعض لحظات اللذات الصغيرة». كان منزل بريخت على الدوام أشبه بالمطعم المفتوح، فما إن كان زواره يصلون حتى يجلسوا على المقاعد الخشبية القاسية ويأكلوا الأصناف النمساوية التى تصنعها هيلينا فايفل بالبباطا.

أما سيجاراته فلم تعد تأتى من مصدر واحد لكن بدخانها ظل كثيفاً على الدوام. وقصاصات الصحف والصور الفوتوغرافية كانت مكومة فى كل مكان كما كان عهدها فى السابق، ولم يكن بريخت قد فقد أى قسط من حشريته، ومن حيوية ذهنه، وبالطبع من مرحه المثير للشجار. (والذى نادراً ماكان يصل إلى حد قلة التهذيب). لم يكن سعيداً فى سانتا مونيكا. على أى حال، ومهما قد يبدو هذا الأمر غريباً، كان فى سانتا مونيكا أقل سعادة مما كان فى الدانمارك أو فنلندا؛ فأولاً هاهو الآن يشعر بنفسه بعيداً وبعيداً جداً عن ألمانيا. وأفاق اندحار النازية كانت تبدو أقل احتمالاً مما كانت فى أى وقت مضى. فجيوش النازيين كانت تتابع تقدمها فى روسيا بانتظام. وأميركا التى كان قد صورها وغناها بجنون (وبوله تقريباً) فى قصائده الأولى كانت قد فقدت جاذبيتها المشكوك بها. وأخذ بريق هوليوود يثير اشمئزازه. كان بإمكانه أن يجد عملاً بسرعة، وكان يخامره انطباع بأنه بدوره قد صار سلعة، مثله فى هذا مثل الأشخاص الذين كان يصفهم منذ سنوات. يقيناً أنه كان فى كل هذا شىء من الخيبة الشخصية، فمسرحياته لم تكن تنال الاستقبال الذى كان يتوقعه. ولم يبد أن أحداً مهتم بإخراج تلك المسرحيات التى حملها معه من البلاد الاسكندنافية (الأم كوراج»، «إنسان ستشوان الطيب»، «أرتورو أوى». كل مافى الأمر أنه بين الحين والآخر كانت تمرر بضعة فقرات من كل منها، فقد مثلت على سبيل المثال مشاهد

من «خوف الرايح الثالث ويؤسه» وذلك بفضل الجهود الشرسة الذى بذلها معجب جديد ببريخت ومترجم له هو إريك بنتلى. صحيح أن «أوبرا القروش الثلاثة» كانت قد مثلت فى العام ١٩٣٣ فى نيويورك، لكنها لم تعرض سوى ١٢ مرة. «الأم» لم تكن قد نالت نجاحاً فى العام ١٩٣٥، غير أن كلام بريخت لم تكن أبداً تمليه عليه مشاعره الشخصية، لكنه كان يرى هوليسود، واجهة أميركا، مطبوعة بذهنية تجارية غريبة. وكان يرى أن الأميركيين ليسوا أكثر من بدو لا يقفون فى أى مكان. كان يحس برعب إزاء المسرح التجارى المختلف اختلافاً كبيراً عن المسرح التجارى فى البلاد الإسكندنافية. وهو لم يتمكن أبداً من تكييف نفسه مع ذلك المناخ العابق ب «الرفقة الطيبة» والتربيت على الظهور. ترى ما الذى كان سيحدث لو أنه تكلم صراحة ليقول رأيه بأميركا؟

بما أنه كان ضعيفاً فى أميركا، استتكف عن كل نشاط سياسى، وهو أمر لم يكن سهلاً عليه، ناهيك عن أن اللغة الإنجليزية كانت تشكل بالنسبة إليه عقبة كذاء (لكن هل بذل حقاً جهداً لدراستها). ويوصفه ماركسياً أميناً مع نفسه على الدوام، كيف له أن يقول لمضيفيه الكاليفورنيين أن ينظروا حولهم قليلاً ليشاهدوا الفارق العميق بين الترف والثروة من جهة وبين البؤس المجاور من الجهة الأخرى، كان فى كل مكان يسمع تلك العبارة «سلم البضاعة، بإمكاننا أن ندفع. أقل شيئاً يثير حماسنا، ضمن رغباتنا السرية، سيطر علينا وأنت تخدمنا».

«فى كل صباح، لكى أحصل على خبزى/ أذهب إلى السوق حيث يشتري الكذب/ فاتخذ مكانى بين البائعين وقلبي مفعم بالأمل».

فى قصائده وفى رسائله، وفى يومياته نلاحظ الكآبة العميقة، أن جزءاً كبيراً من تلك الكتابات لم ينشر إلا بعد موته، وثمة الكثير الذى لم ينشر حتى اليوم.

إنه يشكو، ففى أميركا يعتبر بريخت شخصاً مجهولاً من الناحية العملية. وفى كل مكان يطلب منه أن يتهجى اسمه بينما كان هذا الاسم قد حقق فى كل مكان آخر شهرة ما! غير أنه كان بوسعه أن يسر بسبب هذا الأمر على أى حال،

فلو كان الأمر على غير هذا لوجد نفسه فى موقف أولئك الذين صدرت فى حقهم مذكرات توقيف، ولم يرض أحد بإعطائهم عملاً:

«بالنظر إلى الأمور التى تسود هذه المدينة، هاكم ما أنا فاعل/ عندما أدخل مكاناً ما، أقول اسمى وأظهر/ الأوراق التى تشهد على، مغطاة بالاختام/ التى من المستحيل تزويرها/ وما إن أقول كلمة حتى أورد أسماء شهود/ بإمكانى أن أثبت أنهم جديرون بالثقة/ وحين أسكت، أضع على وجهى/ تعبيراً فارغاً، بغية أن يرى الآخرون/ أننى لا أفكر بشئ».

«الجحيم مدينة تشبه لندن شبعاً كبيراً» هذا ماكان شيللى يقوله، أما بالنسبة إلى بريخت فإن لوس أنجلوس كانت تشبه الجحيم عن كثب. لأنه حتى فى الجحيم هناك بالتأكيد حدائق فخمة مليئة بالزهور، وأسواق مليئة بالفواكه ذات الطعم اللذيذ، وسيارات تسير كالظلال ناقله رجالاً ونساء لهم خدود وردية يأتون من اللامكان ويذهبون إلى اللامكان، وبيوت بنيت لأناس سعداء، تبدو وكأنها خالية حتى حين تكون مسكونة.

«حتى فى الجحيم ليست المنازل قبيحة/ لكن الخوف من الرمى فى الشارع/ يلتهم ساكن الفيلات/ تماماً كما يلتهم ساكن الأكواخ».

من المؤسف ألا يكون بريخت قد عرف من أميركا غير هوليوود وأنه حتى فى هوليوود كان موقفه سلبياً كلياً. ومن المؤسف أنه، خلال سنوات إقامته الست، لم يتعلم كيف يفهم بشكل أفضل تيارات الفكر الأمريكى الأكثر عمقاً، ووجه الأدب الأمريكى الكبيرة التى عرفتھا القرون الماضية والقرن الحالى، وأنه قد ظل لا مبالياً تقريباً إزاء التجديد الذى عرفته العشرينيات والثلاثينيات، والذى هو مع هذا تجديد يمثلّه قوم كان معظمهم يعيشون فى هوليوود وفى جوارها فى تلك الأثناء. إن هذا كله يبرهن على أن ذكاه كانت له حدوده. فذلك الذكاء، النبیه مع ذلك والقادر على استيعاب كل شئ، لم يعرف كيف يستفيد من احتكاك أكثر إيجابية بتلك الحركات. فالواقع أن بريخت لم يتمكن حقاً من اكتشاف أشخاص مثل همنغواى، نوس باسوس، وبريزر وفاريل وشتاينيك وإيليان هيلمان،

ولا شعراء تلك المرحلة. وهو إن كان قد قرأ لبعض الكتاب فإنه لم يقرأهم إلا ليتعرف عليهم، كما هو حاله مع كليفورد أودتس، الذى اتهمه بالعمى الأيديولوجى. ولقد لام بريخت مسرحية أودتس «الفردوس المفقود» بسبب ما رأى فيها من تعاطف مفرط مع تعاسات البرجوازيين الصغار. وفيما يتعلق بأودتس على الأقل، إذا ما تذكرنا كيف انهار هذا الكاتب أمام لجنة التحقيق التابعة للكونغرس سيصبح بإمكاننا أن نقر بأن بريخت لم يكن عالماً نفسانياً سيئاً.

غير أن قسوته إزاء مواطنيه لم تكن أقل من قسوته إزاء الأميركيين: فمواطنوه وعلى الرغم من أنهم قد طردوا من وطنهم على يد عدو مشترك، كانوا لا يزالون يحتفظون بمعظم أحقادهم ومساوئهم وأحكامهم المسبقة وعيوبهم الماضية، هذا إذا غضضنا الطرف عن أوهامهم وعن ضروب حنينهم وبريخت، الذى كان يتمتع على الأقل بفضيلة النظر إلى التاريخ مواجهة، لم يكن فى وسعه أن يحتمل ترددهم وأحلامهم وتصلب عقولهم:

«مطروداً من سبعة بلاد وجدت/ إنهم يصرون على حماقاتهم القديمة/ ألا فليبارك أولئك الذين يتطورون لكى يبقوا هم أنفسهم، بشكل أفضل».

منذ بضعة أعوام كان بريخت يخطط لكتابة رواية تتحدث عن المثقفين وعن نورهم فى المجتمع المعاصر، وكان قد ابتكر للتعريف بهم كلمة «توى» المشتقة من TELLEKT VELL-IN والواقع أن البيئة الهولندية هى التى وفرت له رواية «توى» تلك مطبوخة جاهزة، لقد اشتكى بريخت أمام صديقه كارل كورس من عمق العلاقات التى كان قد أقامها مع أشخاص من أمثال هيربرت ماركوزه - وليونارد فرانك وقال «هنا تبدو العزلة الثقافية شيئاً وحشياً، وبالمقارنة مع هوليوود أقول إن سفندبورغ كانت مركزاً عالمياً»، وفى معرض حديثه عن توماس مان الذى كان يشاهده بين حين وآخر والذى كان يكنى له القليل من التعاطف قال «يخامرني انطباع بأن ثمة ثلاثة آلاف عام تنظر إليه». «ألفرد دوبلان يتحدث باستمرار عن بلده لكنه يفكر بفرنسا، وليونارد فرانك يرى «الإنسان الصالح» يشن للمرة الثانية حرباً عالمية، ثم يكتب رواية على أسلوب الفتى الذى يلتقى بفتاة».

كذلك لم يكن بريخت منجذباً ناحية المناخ النيو-كاثوليكي الذي كان يبدو أن عدداً من معارفه فى هوليوود يعيشون فى ظله. وكان بريخت يفكر بفرانتس فرغل وبالفيلم المتحدث عن لندن، الذى كان فرغل يستعد لتحقيقه باسم «أنشودة برناديت» ويومها كتب إلى كارل كورس قائلا «إننى غير محتاط ضد العدوى الكاثوليكية».

فى سبيل كسب رغبته، والتمكن من وضع شىء من الزبدة فوق الرغيف، اشتغل بريخت على عدد من السيناريوهات، التى كتب أحدها، وهو سيناريو «بالياتشى» خصيصاً لكى يقوم مغنى الأوبرا النمساوى الشهير ريتشارد تاوير ببطولته، وتعاون بريخت مع فريتس لانغ، فى العمل على فيلم من إخراج هذا الأخير، يحمل عنوان «الجلادون يموتون أيضاً»، وكان أكثر راهنية ودلالة من الفيلم الآخر، وعلى الرغم من أن «الجلادون...» قد مسه تغيير كبير فى شكله النهائى، فإنه كان يروى، وبحدة فعالة، حكاية المقاومة التشيكية ضد الجزار النازى هيدريخ. موسيقى الفيلم وضعها هانس إيسلر، وكان بين الممثلين والتر براوننغ وجين لوكارث، ويريان دونليفى، وأنا لى وألكسندر كراناخ.

وفى الوقت نفسه، ذهبت إلى النسيان مشاريع أخرى، بل وسيناريوهات منجزة.

ومع هذا كانت حياة بريخت فى هوليوود توفر له ضروب تعويض كثيرة. فبريخت صار صديقاً لشارلى شابلن، الذى كان محط إعجابه منذ طفولته، وسبق له أن استلهم أفكاره فى مجالات كثيرة. وبريخت حين صار يعرف شابلن بشكل أفضل، زاد من تقديره له^(١).

وهناك شخصية أخرى كانت ذات أهمية كبرى بالنسبة إلى بريخت أيضاً: تشارلز لوكون. فهذا الممثل الإنجليزى كان يفهم بالغريزة، ماكان بريخت يريد قوله، أما بريخت فقد اعترف بأن لوتون كان من الموهبة بحيث يمكنه أداء أعماله. لقد فهم كل منهما عبقرية الآخر. وكان بريخت يرى أن لوتون هو «غاليلى» الأمثل.

(١) نذكر هنا أن شابلن لا يأتى على ذكر بريخت سوى مرة واحدة، وبصورة سريعة، فى كتابه «قصة حياتى» .

قبل ذلك فى العام ١٩٤٣ كان أورسون ويلز ومايك تود قد فكروا بنقل «حياة غاليلى» إلى الشاشة على أن يقوم تشارلز لوتون بالدور الرئيسى فيها، لكن المشروع لم يتمخض عن شىء. ويروى جوزف لوزى، الذى كان سيشترك فى الإخراج، يروى فى هذا الصدد حكاية شديدة البريختية كان الجميع مجتمعين فى مكتب مايك تود. وأخذ هذا الأخير يشرح كيف أنه سيستخدم فى الديكور أثاثاً على طراز عصر النهضة، سيجرى اختياره من بين ماتحويه مستودعات هوليوود، وكان بريخت يصغى متأنقاً. ويقول لوزى إنه كان من الواضح منذ تلك اللحظة، بأن تود لن يحقق الفيلم أبداً^(١).

فى العام ١٩٤٥ طلب تشارلز لوتون من برينر دافيلد وامرسون كروكر أن يعدا له عمل بريخت لتقديمه على المسرح. وفى تلك الأثناء كان بريخت، كما رأينا أعلاه، قد بدأ بإعادة النظر فى غاليلى، إعادة نظر جذرية. وعند ذلك بدا واحد من أغرب أنواع التعاون فى تاريخ الأدب. فبريخت كان يتكلم الإنجليزية بشكل بالغ السوء.. ولوتون لم يكن يعرف أية كلمة ألمانية، لكن رغم تلك الحواجز التى بدت فى ظاهرها وكأنها لا تقهر، تمكن الكاتب والممثل من فهم بعضها البعض. ولقد وصف بريخت، فى قصيدة وجهها إلى لوتون، تجارب تلك السنوات. ففي الوقت الذى كانت فيه الشعوب تمزق بعضها بعضاً، وكانت فيه جدران البيوت تتهاوى، تهاوت كذلك الجدران التى كانت تفصل بينهما، جدران اللغة، كان الكاتب يجعل من نفسه ممثلاً، مفسراً للممثل ماكان يريده عن طريق الإيماء والحركة، أما الممثل الذى تحول إلى كاتب فكان يترجم إلى الإنجليزية، لغة بريخت، ومع هذا فإن أياً منهما لم يتخل عن المهنة الخاصة به.

وكان لوتون متفهماً درجة ارتباط أفكار غاليلى بالعصر الحاضر.

كانت القنبلة الذرية قد انفجرت فى سماء هيروشيما، ولقد لاحظ بريخت أن لوتون المتحفظ على أى حال بالنسبة إلى آرائه السياسية، كان يلج على توضيح بعض عناصر المسرحية بغية التشديد على علاقتها مع الوضع الراهن.. وهكذا،

(١) جوزف لوزى «العين الفردية» فى مجلة «أنكور» آذار ١٩٦١

فى العلاقة بين الاثنين، حل المرح محل هبوط المعنويات. وكان الرجلان يعملان فى دارة لوتون الرائعة المطلة على المحيط الهادئ، وكانت القواميس تنتشر من حولهما. كان لوتون يعبر عن أفكاره بأمتلئة يستعيرها من شكسبير ومن الشعراء الإنجليز، أما بريخت فكان يريت على الطاولة بإيقاعات مستعارة من دولت ويطمان. وكان ينتظر بفراغ صبر جلسات العمل مع لوتون، وهذا الأخير كان يهرع للقائه فى الحديقة، مرتدياً القميص والسرّوال، عارى القدمين، محدثاً إياه عن المزروعات والزهور، التى لم يكن بريخت يشعر تجاهها بأى تعاطف، إثر ذلك فى المكتب كانا يرميان أنفسهما على المكتب والمسودات، ويدرسانها بعناية وانكباب كان بريخت دائم الإلحاح للوصول إليهما عند ممثله. كان بريخت قد وجد فى لوتون فناناً يستخدم عينيه ليس فقط لإطلاق شعاع النور، بل للرؤية أيضاً، ويديه ليس فقط للإيماء بالحركات، بل للعمل أيضاً. ويقول بريخت صارخاً «كان مشهداً ساحراً، مشهد لوتون وهو يشرب قح الحليب» فى الوقت نفسه الذى يصرح لام الصغير سارتى، بأن عصرراً جديداً ورائعاً صار على وشك البروز، وبما أنه كان يفهم تمام الفهم ازدواجية غاليلى، كان رائعا جداً حين يؤدى ذلك المزيج من القوة المعنوية ومن الزلفى، ذلك الكائن العدوانى والضعيف الحسى والذكى.

لقد ندر أن عرف بريخت فى ماضيه مثل تلك السعادة. فهو يرى مواجهته الآن فناناً يرضى بإضاعة الوقت والمال لى يتعاون معه على عمل يقره بأهميته الفنية والأيدىولوجية، ولكى يعمل على إنجاز العمل بمهارة دون أن يبخل بأى جهد. فهو لم يكن قادراً فقط على قول ماكان عليه قوله.. فى نهاية المطاف، بل كان يتمتع بتعاون فنان قادر على التعبير عن أفكاره، ولقد كتب بريخت فى ذلك الحين «ينبغى معرفة أننا كنا نشتغل على هذا العرض، فى زمن وفى بلد كانت فيهما القنبلة الذرية قد ابتكرت واستخدمت لغايات عسكرية، وكانت فيه الفيزياء النووية تخبأ خلف جدار سميك من السرية. إن أى إنسان كان يعيش فى الولايات المتحدة فى ذلك الحين، لن يشى أبداً اليوم الذى ألقى فيه القنبلة».

وعلى الرغم من أن اليابان كانت، خلال الحرب، قد ألحقت بالولايات المتحدة، خسائر ثقيلة، لاحظ بريخت أن «مدينة لوس أنجلوس الكبرى كانت تعيش حالة حداد. والمؤلف المسرحي الذي يكتب هذه السطور، سمع بأذنيه سواقي الباصات وبانعى الخضار، يعبرون عن مشاعر الرفع».

كان بريخت، كما رأينا، فى طريقه لإعادة النظر فى تصريح غاليلي الأخير، بغية التأكيد أكثر وأكثر على المسئوليات الثقيلة الملقاة على كاهل العالم، وعلى كون هذا الأخير مجبراً على رفع الصوت ضد وحش الحرب الجديد، وعلى النضال فى سبيل الحفاظ على حرية العلم، ومقاومة السلطات القمعية التى كان تهدد بتمزيق العلم وحرقه عن هدفه، بحيث سيكون من العار إنجاز أية اكتشافات عما قريب.

لم تعرض مسرحية غاليلي كما اشتغل عليها بريخت ولوتون إلا فى صيف العام ١٩٤٧ حين كان بريخت يستعد لمبارحة أميركا. وفى تلك الآونة كانت حياته قد عرفت متغيرات كثيرة، وكذلك كان حال الوضع السياسى. كانت «الحرب الباردة» و«الستار الحديدى»، قد حلا محل شهر العسل الذى كان الحلف الأطلسى الكبير بين ١٩٤١ و ١٩٤٥ وفى العشرين من تشرين الأول ١٩٤٧، بدأت لجنة النشاطات المعادية لأميركا، تحرياتها حول العناصر الهدامة، التى تسربت إلى عاصمة السينما، غير أننا سنعود للحديث عن هذا الأمر فيما بعد.

كان بريخت قد اشتغل كثيراً فى تلك السنوات، موزعاً وقته بين أعمال السخرة التى تمكنه من العيش، والأعمال الجدية التى كان يعالج فيها عدداً كبيراً من القضايا الإنسانية التى لم تحل، لكنها ليست غير قابلة للحل. لقد مدح بريخت عدم الرضا الفعال «ألا فليكن غير الراضى معلماً، لكى تبدل حال الجماعة». وهو عبر على هذا النحو عن اتفاقه مع القائد النقابى الأيرلندى الكبير جيمس لاركن الذى يتحدث عن المهمة الإلهية للاستياء.

وفى وضعه الشخصى، كانت ذهنية «عدم الرضا الفعال» قد أنقذته من الإحباط والجمود. وهو كان يأمل أن يعثر على بعض دلائل وجود تلك الذهنية فى صفوف الجنود الألمان.

ولأولئك الذين كانوا يدورون فى حلقة فى البطاح الروسية الفسيحة، كان يقول: لم تعد ثمة عودة ممكنة: «لو كنت معكم يا إخوتي/ لو كنت واحداً منكم فى حقول الثلج فى الشرق/ واحداً منكم، أيها الآلاف بين مدرعات الحديد/ كنت سأقول مثلما تقولون: يقيناً إن ثمة طريقاً تقود إلى البيت».

وكان يعتقد أنه يسمعون يزمجرون «ولن أرى بعد ذلك أبداً/ البلد الذى جئت منه/ لا الغابات البافارية ولا جبال الجنوب/ لا البحر، لا سهل المارش ولا أشجار الصنوب/ ولا مناطق الكرمة بجوار النهر فى فرانكونيا/ لن أراها بعد الآن أبداً، لا عند الصباح الرمادى، ولا عند الظهر/ ولا حين يهبط المساء».

كان يذكرهم بانتصاراتهم العسكرية فى براغ ووارسو وأوسلو وباريس، وبكل تلك الأشياء الحلوة التى كانت امرأة الجندى تتلقاها، هدية من تلك المدن. لكن ما الذى تلقته زوجة الجندى، من روسيا الفسيحة/ من روسيا، منديل حداد، منديل حداد تتبع به النعش/ تذكّار من روسيا.

فمن يولوس إلى ستالينغراد كانت الجيوش السوفييتية تحاصر الفرق الألمانية، وسرت الأنباء حول استسلام الجنرال، وفور ذلك، انسحاب النازيين الشامل، وفيما كانت آخر آمال هتلر، التى كان قد بناها على الجيوش السرية تنهار مع نزول الحلفاء فى أوروبا، كان بريخت ومواطنوه فى المنفى، قد بدأوا يتساءلون بقلق يزداد أكثر وأكثر، ترى ما الذى سيحل بألمانيا؟

ترى ماذا كان رأى بريخت بالألمان الذين بقوا فى وطنهم؟ هل كانت هناك، كما أكد البعض، ألمانيتان، إحداهما صالحة (هى ألمانيا جوته)، والأخرى طالحة (هى ألمانيا هتلر)؟

يروى ألفريد كانتوروفيتش، محادثة قامت بينه وبين بريخت عند نهاية العام ١٩٤٦ فى نيو-يورك «لقد كان بريخت المتشكك يؤمن بمستقبل ألمانيا، أكثر منى بكثير. وكان يعتقد، أنه بالفعل تحت ربة الاحتلال، كانت قد فاقت قوى هى من القوة

بما يكفي للتصدى للمهام التاريخية الجديدة. والحقيقة أنني فوجئت برأى كهذا ينطق به بريخت بالذات.. لكنه لم ينجح فى إقناعى».

وعلى العكس من هذا، يذكر فريتش كورتير، أنه تشاجر مع بريخت بصدد الموضوع نفسه «كان بريخت يشكو من عجز الألمان عن الانتفاض ويقول عنهم إن لهم «روح الذليل». لم أوافق على قوله وثار بيننا شجار.. إلى درجة أنني أبدت عند ذاك حماساً مبالغاً بصدد ما أطلقت عليه اسم: ألمانيا الأخرى.. الصالحة، بعد ذلك بسنوات، وبعد عودتى من ألمانيا، تعلمت كيف أهدى من حماستى».

كان بريخت محقاً تماماً فى تساؤله حول مستقبل ألمانيا. وكان ذلك التساؤل يعنى كل مواطنيه، من منفيين أو غير منفيين، كما كان يعنى الحلفاء. عند بداية الحرب، كانت المسألة مسألة تشكيل «لجنة ألمانيا – الحرة» فى الولايات المتحدة. وكان توماس مان، الذى كان بريخت ينحو للإقلال من شأنه ومن شأن تطوره السياسى، قد صار ناطقاً باسم المنفيين الألمان الأكثر ليبرالية. وفى تشرين الثانى ١٩٤٣، فيما كانت الهزيمة النازية تبدو حتمية، إن أجلاً أو عاجلاً، ألقى مان، فى جامعة كولومبيا، محاضرة حول «الإنسانية الجديدة».

ويومها أثارت المحاضرة رعب بريخت الذى كاتب الروائى الألمانى بصدها. وفى رسالته قال بريخت إنه قد «ذهل وتآلم» إذ علم أن مان قد عبر عن شكوكه الجادة إزاء وجود تناقض بين النظام الهتلرى وأنصاره من جهة، وبين القوى الديمقراطية الألمانية من جهة أخرى. وقال بريخت إنه يدرك تماماً ضخامة الجرائم التى ارتكبتها النازيون. لكنه أضاف بأن ثمة، رغم الإرهاب، ثلاثمائة ألف ألمانى وألمانية وهبوا حياتهم لخوض معارك، غير مرئية بشكل عام، ضد النظام، وأن المعارضة السرية تقوم الآن بالذات، بسد الطريق فى وجه خمسين فرقة من «الفرق الخاصة» S.S. .

يومها كان رد مان مهذباً، وقال إنه كان قد استاء استياء شديداً حين لاحظ أن من بين ألاف الأشخاص الذين أتوا ليصغوا إلى محاضراته، لم يكن ثمة ولو واحد من أولئك الألمان الذين كان قد تناقش معهم حول مسألة توحيد القوى

المضادة لهتلر فى المنفى. وشرح أنه قد قال بأن هناك مسئولية كونية تقع على عاتق كل الألمان، من جراء الجرائم النازية، غير أن هذا لم يكن يعنى، بالنسبة إليه، أن كل ألمانى نازى. بل هو نصح، على العكس من هذا، بمعاملة العدو المهزوم بحكمة، بالنظر إلى واقع أن الديمقراطيات نفسها تتحمل قسطاً من المسئولية عن صعود الديكتاتورية الفاشية. لاينبغى تدمير ألمانيا ولا الألمان، لكن مايجب تحطيمه هو القوة المشتركة التى تألفت من اليونكرز ومن أقطاب الصناعة الثقيلة، تلك القوة التى يدين لها العالم بحربين عالميتين. وختم مان رسالته آملاً من بريخت وأصدقائه ألا يعتقدوا بأنه استخدم النفوذ الذى يتمتع به فى أميركا، لكى يعزز الشكوك من حول وجود قوى ديمقراطية مهمة فى ألمانيا. لكنه مع هذا، لايزال يتساءل حول جدوى إنشاء حركة «ألمانيا - الحرة» منذ الآن، فى الخارج، خشية أن يرى العالم فى إنشائها محاولة تهدف لحماية ذلك البلد من عواقب جرائمه. ولقد نصح مان بانتظار هزيمة ألمانيا، وتطهرها وتحررها من العناصر الفاسدة، وبرهنتها على أنها أهل للبقاء حية.

والمواقع أن بريخت حافظ على كراهيته لمان بعد ذلك النقاش، بل وعبر عن اختلافه معه فى إحدى قصائده.

وبالنظر إلى ما عرف فيما بعد حول معسكرات الإبادة النازية، وبالنظر إلى لامبالاة الغالبية العظمى من الألمان إزاء جرائم النازية.. لن يكون من السهل علينا، تماماً، أن نقول بأن مان مخطئ، وبريخت مصيب، فعلى الرغم من بطولة أولئك الذين بقوا فى ألمانيا وقاوموا هتلر، من المؤكد أن قواهم كانت أكثر محدودية من أن تمارس أثراً محسوساً على اتجاه الحرب، أو على مستقبل البلاد المباشر.

فى تلك الأثناء، كانت تشغل ذهن بريخت مواضيع مهمة أخرى، غير موضوع غاليلى، وكان ثمة مشروع يغريه بشكل خاص، كتابة معادل حديث لأكبر قصيدة فلسفية عرفتھا العصور القديمة، قصيدة حول طبيعة الأشياء DE RERUM NATURA للوكريشيوس، وسوف تكون قصيدة بريخت حول طبيعة الإنسان، وسوف يكرس جزءاً مهماً منها لبيان الحزب الشيوعى الذى خطه ماركس وإنكلز، والذى ألى بريخت على

نفسه أن يترجمه شعراً. غير أن بريخت لم ينجح فى إنجاز عمله، بل كتب مقطوعات منه فقط، لكن تلك المقطوعات تكفى للتأكيد على أنه كان سيجعل من ذلك العمل، ماثرة كتابية كبيرة. ويقول بريخت إن بيان الحزب الشيوعى، هو ماثرة فنية بوصفه بياناً. لكن يبدو لى أن بإمكاننا اليوم، وبعد قرن من الزمان، أن نجد من قوته الدعاوية بتكليفه مع الواقع الراهن والتشديد على طابعه التحريضى.

وهذه الفكرة واثته وهو فى منفاه الدانماركى بعد أن تلقى الكتاب الذى وضعه كارل كورش عن كارل ماركس، وخاض مع هذا المؤلف سلسلة من المراسلات التى سألها فيها النص، وعبر له فيها عن أفكاره الخاصة حول البيان وأيضاً حول بعض استنتاجات كورش وهى استنتاجات لم يكن موافقاً عليها دائماً.

كان كورش معادياً للسوفييت عداً شديداً ولم يكن يخفى أمره هذا عن بريخت. بيد أن هذا الأخير كان من الاستقلالية ومن تفتح الذهن بحيث كان فى وسعه أن يحترم المناقشات الديالكتيكية، الودية على أى حال، والتى قامت بينه وبين أحد أساتذته القدامى. ولقد كتب بريخت فى سانتا مونيكا إلى كورش يقول «إننا نختلف منذ زمن بعيد بصدد تقييمنا للاتحاد السوفييتى، بيد أننا نعتقد أن موقفك إزاء الاتحاد السوفييتى ليس الاستنتاج الذى يكمن استخلاصه من بحوثك الحازقة».

من الواضح أن بريخت يقف بحزم مناصراً لـ «الديالكتيك الجيد القديم». وهو يرى أن هذا الديالكتيك لم يتم تجاوزه بعد، أى أنه لم يصبح بعد «موضوعاً» قديمة. فالديالكتيك لا يزال مدعواً لقيادة معركة الطبقات العاملة والسيطرة عليها، حتى ولو كانت تلك المعركة تبدو الآن مخبوءة خلف ضعف البروليتاريا.

فى مواجهة موقف كورش الذى يعلن أن الاتحاد السوفييتى قد خان الماركسية، يضع بريخت ديالكتيكه الخاص. وهو يقول إن الاتحاد السوفييتى «ليس فقط دولة عمال بل أيضاً دولة عمال» بمعنى أن هناك وضعاً تاريخياً خاصاً، قوامه خطة السنوات الخمس والتعاونيات والتصنيع، قد أدى إلى خلق شكل للدولة خاص، هو شكل الدولة الاستالينية، لكن شكل الدولة هذا، كما يضيف بريخت بإمكانه أيضاً أن يتغير وعلى يد

الطبقات العاملة نفسها. وهاكم حجة كان بريخت ييقها حاضرة فى ذهنه على الدوام، أن هناك فصلا بين أوعية الدولة وطابعها الطبقي العميق. بمعنى أن الاشتراكية، التي تركز فى رأيه على العقل وعلى العلم، إنما هى ظاهرة قادرة على تصحيح نفسها بنفسها وتتميز فى هذا عن كل نظام آخر قائم على أسس غيبية وغريزية ومضادة للعقلانية.

فى شباط ١٩٤٥ شرع بريخت بتأليف القصيدة التعليمية - وهو الاسم الذى أطلقه على قصيدة البيان» - ولقد ظل يشتغل عليها لفترات متقطعة بعد عودته لألمانيا. فى الأصل، كان مخطط القصيدة، يتحدث عن أربعة أناشيد، يصف أولها صعوبات العيش فى مجتمعنا «المعادي للطبيعة»، والنشيدان الثانى والثالث يترجمان البيان بتعابير شعرية، أما النشيد الرابع فيصف الطابع الوحشى والبربرى لبيئتنا الحديثة. وعلى الرغم من تشكك فوختفنغر الذى لم يكن يؤمن بوضع كل هذا فى قالب شعري، اختار بريخت لقصيدته الوزن الخماسى. وفى هذا الأمر حقاً تناقض، لأن هذا الوزن إنما هو الوزن الكلاسيكى الذى كان يستخدمه الأقدمون، كما كان يستخدمه شيللر وجوته.

فى الوقت نفسه الذى كان يشتغل به على هذه القصيدة، كان بريخت يتابع الأحداث العالمية ويدون فى آذار ١٩٤٥ تلك القصائد الصحفية المربعة حول ألمانيا، دمار فى كل مكان ومامن دليل حياة يأتى من لدن الطبقة العاملة. وبريخت لى يدرك قيمة البيان جعل هيلينا فايغل وفريتس كورتير يقرانه بصوت عال طالباً من أصدقائه الشرقيين نصيحهم. ولم يكف كارل كورش عن تشجيعه طوال سنوات كثيرة حاثاً إياه على إنجازه فى العام ١٩٤٨ لمناسبة الذكرى المئوية الأولى لصدور البيان الشيوعى.

وعلى الرغم من كون المقاطع المتوفرة لدينا من تلك القصيدة قليلة العدد، فإنها تعطينا فكرة عن النفحة الملحمية التى تطبع ذلك العمل. وكما لاحظ أحد النقاد المسرحيين «أن هذه القصيدة تكذب الفكرة الرائجة القائلة بأن الأدب السياسى

هو سيبى بالضرورة؛ فبين يدي شاعر كبريخت، من الواضح أن القناعة السياسية والفن الحقيقي بإمكانهما أن يتآلفا لإنتاج أدب يكون في الوقت نفسه سياسياً وجيداً»^(١).

كتب ماركس وانغلز «هناك شبح يخيم على أوروبا
فكتب بريخت : الحروب تدمر العالم وهناك شبح يخيم فوق الأطلال .
«لم يولد من الحرب، بل يرى في زمن السلم أيضاً ومن زمن بعيد،
«إنه رعب للناس المتسلطين، وصديق لأطفال الضواحي .
«إنه يحك رأسه لدى مروره أمام الصحن الخاوية»
أما انتصار البرجوازية فإنه يوصف على النحو التالي:
«لم يسبق أبداً قبل الآن أن شوهد مثل هذا النهم للإنتاج
«النهم الذي يرى في عهد البرجوازية وأيام هيمنتها .
«تلك البرجوازية التي استعبدت الطبيعة، وخلقت البخار والطاقة الكهربائية.
«جعلت الأنهار صالحة للملاحة وأخصبت قارات بأسرها .
«ولم يسبق للناس أبداً أن عرفوا أن ثمة في أعماقهم تنام .
«قوى مثل هذه وطاقات خلاقة» .
أما البروليتاريا فإن:
«حركتها هي حركة العدد الأكبر، فإن وصلت إلى السلطة،
«لن تكون هناك هيمنة، بل قمع لكل هيمنة .
«ستستعبد العبودية وحدها، لأن على البروليتاريا، بوصفها الطبقة الدنيا
في المجتمع، عليها لكي تنهض أن تهز كل الصرح الاجتماعي بما فيه الطبقات العليا .
«وهي لن تهزم عبوديتها إلا إذا هزمت عبودية الجميع» .

(١) روبرت سبيتنغ «برتولت بريخت وبيان الحزب الشيوعي» في «المجلة الألمانية» ٢٧ (١٩٦٢).

فى بعض لحظات هذه القصيدة تتمتع صور بريخت بقوة مفاجئة. وذلك مثلاً حين يصف (العمال المضللين) الذين يدمرون الآلات عند بدايات الثورة الصناعية:

«على سبيل رفض هذه العبودية الأكثر حدة والأكثر سوءاً، ومن أجل العودة إلى عبوديتهم الإقطاعية/ متكالبين، وهم على آخر رمق وخارج حالة الفهم، لوقف مسيرة الزمن التى لا يمكن وقفها، والتى كانوا هم صانعيها».

كانت هذه القصيدة برسم المستقبل. بيد أن الحاضر كان كذلك ماثلاً بمتطلباته الملحة. وبريخت، خلال إقامته فى أميركا، كتب إضافة إلى غاليلى ثلاث مسرحيات أخرى «رؤى سيمون ماسارا»، «شفايك فى الحرب العالمية الثانية»، «دائرة الطيشور القوقازى» ناهيك عن عدد من الاقتباسات ومن بينها «دوقة آمالغى» لجون وبستر.

جان قديسة للمقاومة : «رؤى سيمون ماسار»

نحن الآن فى حزيران ١٩٤٠ الجيوش الألمانية تزحف نحو جنوب فرنسا، والجهة اخترقت. ومئات اللاجئين الجائعين والباسين يسدون الطرقات محاولين الهرب من الغزاة. معنويات الجيش الفرنسى فى الحضيض، وعدد من ضباطه يفرون. وفى كل مكان تهيمن الخيانة والفساد.

تلكم هى خلفية أحداث «رؤى سيمون ماسار» المسرحية التى كتبها بريخت بالتعاون مع ليون فوختفنفغر. كان بريخت قد تأثر تأثراً عميقاً بالوصف الذى وصفه مواطنه للفترة التى أقام خلالها فى أحد معسكرات المعتقلات الفرنسية. وكان فوختفنفغر قد وضع عن تلك التجربة رواية عنوانها «سيمون» خدمت كنقطة انطلاق للمسرحية التى أنجز الرجلان كتابتها بين تشرين الأول ١٩٤٢ وشباط ١٩٤٣.

«سيمون» فوختفنفغر حكاية سريعة كتبت بأسلوب غير مزخرف. بطلتها سيمون بلنشار، وهى ابنة شخص راديكالى وضعت لدى موت أبيها فى عهدة عمها بروسبير بلنشار الذى يمتلك شركة للنقلات البرية. ومن أجل تقاضى وقوع خزان المحروقات العائد لعمها، بين أيدي النازيين المواصلين غزوهم لفرنسا، تضرم سيمون النار فى الخزان فتحبس فى «إصلاحية».

ظلت المسرحية أمينة للخط العام للرواية. هنا أمامنا الخادمة الصغيرة سيمون ماسار التى تشغل فى منزل للضيافة فى «ريليه» يملكه السيد هنرى سوبو وأمه

السيدة سوبو، والاثنتان يستغلان سيمون دون أى حياء. أندريه شقيق سيمون ذو السبعة عشرة عاماً، هو الوحيد من بين أهل مدينة «سان مارتان» الذى انخرط تطوعاً فى الجيش الفرنسى. أما آل سوبو فهم أكثر اهتماماً بممتلكاتهم منهم بمصير فرنسا. ومع هذا كان السيد هنرى قد أعطى سيمون كتاباً حول «فتاة أورليانز» لأنه، كما يقول بورع «أقسم بالله أننا سنكون بحاجة إلى جان دارك اليوم». والسيد هنرى يمتلك مخزوناً من النفط حصل عليه فى السوق السوداء، وكل مايهمه اليوم هو ألا تصادر شاحناته لكى تستخدم فى نقل اللاجئين، لذا يظل أصماً أمام توسلات عمدة المدينة الذى يتذرع بواجبه إزاء الكابتن فيتان الذى كان قد وعده بنقل محتويات قبوه إلى بوربو. تفاجئ سيمون الخناقة التى تندلع بين معلمها والعمدة، وتنصت بشكل خاص إلى الكلمات الأخيرة «ليس هناك سوى معجزة بإمكانها بعد أن تنقذ فرنسا. ففرنسا فسدت حتى النخاع».

أما الصغيرة التى سحرت بقصة حياة جان دارك، التى تنصرف للغوص فيها ما إن تتاح لها دقائق من الراحة، فإنها رأت رؤيا «ملاكاً يشبه شقيقها أندريه شبيهاً شديداً يظهر لها على سطح الكاراج ويعطيها طبلأ صغيراً طالباً منها أن تقرعه لكى توقظ البلد. تمتلئ الساحة بالأشخاص الذين ليسوا فى الواقع سوى سكان القرية، بعضهم يتولى حراستها، والآخرين يلعبون أدواراً مختلفة إلى جانبها، أما العمدة فيتخذ سمة شارل السابع. تقرر سيمون الطبل فتستيقظ فرنسا، وتعتمد هى إلى تنويع الملك».

غير أن الألمان يقتربون، فتعتمد السيدة سوبو إلى إقفال النزل مؤقتاً فيما ينقل السيد هنرى كل الممتلكات الثمينة إلى مكان آمن، ومن جديد يظهر ملاك فى حلم سيمون:

«سيمون (للملاك) : هل يتوجب الاستمرار فى القتال، حتى بعد أن يكون العدو قد حقق النصر؟

«الملاك: هل هناك ربح صرصر هذا المساء؟

«سيمون: أجل.

«الملاك: ألا ترين شجرة فى الساحة؟

«سيمون: أجل إنها شجرة صفصاف.

«الملاك: هل تسمع ضجة بين الأوراق حين تمر بها الريح؟

«سيمون: أجل تسمع مميزة.

«الملاك: إذن ينبغي الاستمرار فى القتال حتى ولو كان العدو قد حقق النصر».

ولكن كيف نقاتل؟ لا تتساءل سيمون. بممارسة سياسة الأرض المحروقة، يجيب الملك، وعدم ترك أى شىء للعدو، يستخدمه لطعامه أو للمأوى.

ويقول لها «اذهبي الآن ودمرى كل شىء».

يصل الألمان فتستقبلهم السيدة سويو بذراعين مفتوحتين وتعرض عليهم بيعهم الوقود. والكابتن فيتان، ذو النزعة الفاشية، لا يبدو أقل ترحيباً بهم منها، والعمدة نفسه يوافق على كل هذا. لكن فجأة يحمر كبد السماء ويسمع صوت انفجار كبير:

«الكابتن الألماني: ما الخطب؟

«الكابتن فيتان: (بصوت مخنوق) «إنه مصنع الكبريت».

لقد أضرمت سيمون النار فى الوقود، وهى لا تريد أن تكذب فهى المذنبه. وفى رؤيا أخيرة ترى سيمون نفسها وقد حكم عليها بالموت دون محاكمة، وحتى من دون أن يقبلوا بالاستماع إلى ما تقول. واحداً وراء الآخر يظهر المتهمون - بكسر الهاء - إنهم المطران، والفارس، والقاضى، والملك والملكة وجميعهم يرتدون دروع القرون الوسطى. لكنهم حين ينتزعون أقتعتهم تتعرف عليهم سيمون، جميعهم فرنسيون. وكل بدوره يصدر على سيمون حكماً بالموت:

«فضيلة مطران يوفيه: بسبب تسليم أورليانز: حكم بالموت».

وهذا المطران ليس فى الواقع سوى الكولونيل الفرنسى، ومن بعده تشاهد سيمون موكباً يتتالى فيه معلمها ثم العمدة نفسه، تصاب بالعرب وتصرخ «لكنهم جميعهم فرنسيون. فى الأمر خطأ».

تتكلم عن الملاك فيتحدونها بأن تظهره، لكن سقف الكاراج يظل فارغاً، وفى الثانى والعشرين من حزيران تنكس أعلام المدينة، فالمارشال أعلن عن هدنة مشرفة.

تعتقل سيمون وترسل إلى مؤسسة تداوى أصحاب الأمراض العقلية. ويبدو كل شىء كما لو كان قد عاد إلى عهده حين يظهر صاحب النزل فجأة:

«صاحب النزل: موريس، رويير، جدوا لى فوراً ما الذى يحترق (يبتعد).

«الأب غوستاف: إنه البهو، اللاجنون. قل لى هل أعطاهم هذا أفكاراً.

«جورج: يقيناً إن العربة لم تصل بعد إلى سانت أورسول، فإذا عادت ستراها سيمون».

لا تشبه «رؤى سيمون ماشار» تلك الأعمال التى اعتاد بريخت أن يكتبها. فالفاعل هنا مستمر دون أن يتدخل أى عنصر «ملحمى» لقطعه، كما أن مشاهد الرؤى والملاك الذى يظهر فيها مشاهد لا سابق لها فى العمل البريختى.

فى هذه المسرحية يعالج بريخت سيمون وبعض الشخصيات الأخرى بحنان، ولا يبذل أى جهد لتفادى التماهى؛ فالمتفرج يتماهى مع الفتاة التى تبدو بطولتها خالية من أية عاطفية، رغم كل سذاجتها ونزعتها المباشرة، فتصرف سيمون تمليه عليها دوافع باللغة البساطة. هى هى الدوافع التى قد يحتاجها كل الفرنسيون. وسيمون تمثل أخواها الذى انخرط فى الجيش كما أنها تمثل كل السكان الذين يخفق قلبها لهم ويدمى. وهى لاتفهم الشىء الكثير حول الدوافع المعقدة التى تدفع برؤسائها نحو التعاون والخيانة. لكنها تدرك طبيعتهم العميقة. وليس هناك سوى شيئين هى واثقة منهما، الأول هو أن اللاجنين جائعون وبالتالي ينبغى إطعامهم (وهو ماتقله رغم أوامر معلمها)، والثانى هو أن خزان الوقود ينبغى ألا يصل إلى أيدي النازيين.

إذا بحثنا عن أصابع بريخت في هذه المسرحية، سنجدها في تلك المقاطع التي تعرض بكل وضوح المشكلات الاجتماعية التي يتأتى عنها ذلك الوضع التاريخي. كما أن بريخت مسئول، دون جدال عن كل ماتحملة المسرحية من روح شاعرية.

أما واقع أن للملك هيئة شقيق سيمون، فأمر له دلالة في ذاته، وذلك لأن الشقيق فقير وبائس، مثله في هذا مثل سيمون ومثل ملايين الجنود الفرنسيين. وكنيجة لكل هذا، تكون لـ «بطولة» سيمون قيمة حقيقية ملموسة ومعقولة. فإذا كانت تتحرك فإنما تتحرك لما فيه صالح شقيقها وصالح كل أولئك الذين يشبهونه، إنها الشعب، الشعب الدائم، الذي لا يقطع، الشبيه بالريح وبالصفصاف وبأوراق الشجر.

ما كان لهذه المسرحية أن تكون بريختية لولا أنها في الوقت نفسه تسلط الضوء على الانقسامات الاقتصادية التي تلعب دوراً بالغ الأهمية في الهزيمة الفرنسية. فحين يذكر جورج، الجندي الجريح، الآخرين بأن الأسلحة والمعدات التي يحاربون بها قد أدت إلى إثراء بضعة صناعيين فرنسين، من الواضح أنه إنما يعبر عن بريخت حين يقول:

«أجل. لدينا مائتا مرآب، في داخلها ألف طائرة حربية، مدفوعة الثمن بكاملها، بطياريه وميكانيكييها، جاهزة للطيران، وحين تحقيق بفرنسا ساعة الخطر، تطل الطائرات قابعة فوق الأرض، خط ماجينو كلف عشرة مليارات، وكله من الباطون والفولاذ، إنه في بطاح مكشوفة يساوي ألف كيلومتر طولاً وسبعة طوابق عمقاً، وحين تبدأ المعركة يستقل الكولونيل عربية مرتحلاً إلى الورا، مصطحباً شاحنتين مليئتين بالنبيذ والمؤن. في الوقت نفسه هناك مليوناً رجل ينتظرون أمراً، وهم مستعدون للموت. لكن مهلاً، فعشيقه وزير الحربية ليست متفقة مع عشيقه رئيس المجلس، ولذا لم يصدر الأمر. نعم إن تحصيناتنا متجذرة عميقاً في الأرض، أما تحصيناتهم فإنها مؤلفة وتمر فوق أجسادنا».

إذا قارنا بين سيمون ونظيرتها جان بطلة «قديسة المسالخ جان» سنجد أن ما يدهشنا هو أن سيمون تفهم، وبالفريزة تقريباً، ما ينبغي عليها أن تفعله.

وهى كذلك تمثل تضاداً صارخاً مع شخصية كاترين فى «الأم كوراج». تلك الفتاة الصغيرة ذات العاهة التى تترك نفسها كلياً تحت قيادة نوع من العاطفة الأمومية البدائية، وتتصرف تصرف رد الفعل. أما سيمون فإنها شخصية فعالة، إنها تقرأ، وتحاول أن تفهم المشكلات الأساسية التى تدور من حولها، حياة وطنها وموته، مصير شقيقها وملايين الرجال المشابهين له، وخيانة الكبار.

أما المعجزات التى تضعها فإنها بالحقيقة معجزات دنيوية وليست بأى حال من الأحوال خارج متناول الكائنات البشرية؛ فمناضلوا المقاومة الفرنسية كانوا ينجزون معجزات شبيهة بها كل يوم. أما بريخت فإنه خلال تلك السنوات (بين ١٩٤١ و ١٩٤٣ كان يؤكد رفضه القبول بالهزيمة واعتبارها مصيراً نهائياً للإنسان ونهاية حتمية لنضالاته.

البطل دون بطولة : «شفايك فى الحرب العالمية الثانية»

يعود بريخت الآن إلى موضوعه تشغل باله منذ أكثر من عقدين من السنين، موضوعه الجندى الشجاع شفايك، وهو مثله فى هذا مثل شارلى شابلن فى «الديكتاتور» ينجح فى هذه المسرحية فى إضحاك الناس عبر الحديث عن المغامرة النازية فى العام ١٩٢٨ كان قد اشتغل مع بسكاتور على الاقتباس المسرحى «شفايك» وهو اقتباس كان من شأنه أن يصبح أحد استعراضات تلك المرحلة الأكثر أهمية. لكنه كان فى ذلك الوقت قد بدأ يفكر فى أن يكتب بنفسه «شفايك» أخرى أكثر تسيساً.

ويروى فريتس سترنبرغ أن بريخت أتى لمشاهدته فى العام ١٩٢٧ وحده عن فكرته قائلاً بأنه يريد أن يصور الجنرال لودندورف واقفاً أمام خرائط عملاقة، فى صالة فسيحة ارتفاعها ارتفاع طابقين، ولودندورف يقود تحركات الجيوش الضخمة فى مناطق مختلفة من العالم، بيد أن طوابيره لاتصل أبداً لا فى اللحظة المناسبة ولا إلى المكان المناسب، كما أن حساباتها دائماً مخطئة، كل شىء يسير على عكس مايرام، ولماذا، لأن ثمة تحت الصالة الفسيحة التى يحتلها لودندورف، قبواً مليئاً بالجنود المنهمكين جميعاً فى البحث عن شفايك: فشفايك وأمثاله حين يوضعون قيد الحركة، لايسمطيعون مقاومة «أنهم يتبعون جميع التعليمات ويحترمون رؤساءهم، ويسيرون قدماً حين يؤمرون، لكنهم لا يصلون أبداً فى الموعد المحدد، وعددهم لايكفى أبداً، لايكتمل أبداً.

بين العام ١٩٤١ والعام ١٩٤٤ وفيما كانت التراجعات التى يصاب بها النازيون على الجبهة الشرقية وأمام ستالينغراد تجعل القلوب أكثر أملاً، عاد بريخت إلى مهزلة جاروسلاف هاشيك المتحدثة عن جندى صغير خلال الحرب العالمية الأولى. وهاشيك الذى مات فى العام ١٩٢٣ لم يتمكن من إنجاز «الجندى الشجاع شفايك» لكن رواياته كما هى كانت الأنجح بين كل المشاريع الكتابية الساخرة التى انطلقت ضد القيادة العسكرية النمساوية العليا، وضد الجيش، وضد الحرب بصورة عامة. أما شهرة كتابه فقد تخطت الحدود بحيث أصبح جوزيف شفايك بطلاً عالمياً.

شفايك هو الرجل الصغير الذى يزرع القلاقل فى الجيش النمساوى - الهنغارى بفعل حماقاته التى تكاد تكون حماقات شيطانية، نصف -- عفوية، نصف - مقصودة، والتى تثير غيظ رؤسائه وجنونه، أما حماقته ذات الحد المزوج فإنها تعطيه أبعاداً تكاد تكون ملحمية. فعلى هذا النحو (وبريخت سوف يستخدم هذا المقطع وغيره من المقاطع الأخرى) حين يعلم شفايك باغتيال الأرشيدوق النمساوى فرنسوا - فردينان، فى ساراجيفو، يتساءل «أى فردينان» لأنه يعرف اثنين اسمهما فردينان: الأول هو ذاك الذى يقوم بالأشغال الصغيرة لدى الصيدلى يروزا، والثانى هو الذى يقوم بجمع الزبالة.

إنه غالباً ما يذهب لتناول كأس فى حانة «الكاليس» التى يرتادها كذلك عدد من أعضاء البوليس السرى بحثاً عن العناصر الهدامة.. ومنهم بشكل خاص الشرطى بريتشنايدر. ذات مرة يترك شفايك، وهو الذى لا يمكنه أبداً أن يوقف لسانه عن الكلام، يترك بريتشنايدر يجره إلى حديث فيه توريط، فيقول له إنه من الخسارة أن فردينان قد قتل، لأنه «ليس من الممكن استبداله بأى أحرق آخر». فيعتقل شفايك، ويذهل رئيس الشرطة إذ يعترف شفايك أمامه بأن لجنة طبية تابعة للجيش كانت قد أعلنته أحرق بصورة رسمية. ويبدى للحرب حماسة تجعله ينجح فى أن يجعل الآخرين يدفعونه حتى الجبهة وهو على كرسي متحرك، ومعه عكازه. وهو يعيش مغامرات كثيرة، وكلها أكثر هذياناً من بعضها البعض. ذات مرة يربح منه فى الورق ملازم يدعى لوكاش.

وإذ يضيع فى محطة يكون عليه أن ينضم إلى طابور رئيسه، يعتقل بوصفه جاسوساً روسياً فيكسب وجبة طيبة، وينتهى به الأمر للوصول إلى جبهة غاليسيا، وإذ يلتقى بجندى روسى يكون فى طريقه للاستحمام، يسرق بذلة الجندى وعلى الفور يعتقله الجيش النمساوى ويحول إلى معسكر للأشغال الشاقة.

هذا ماترويه رواية هاشيك، والآن لنتحول إلى بريخت، شفايك بريخت هو كسلفه، بائع كلاب. وهو لا يتردد دون سرقة الكلاب لكى يرضى زبائنه. لكنه إضافة إلى هذا يتمتع بموهبة ابتكار شهادات سلالة مميزة جداً للحيوانات التى يتاجر بها. مما يوفر له الفرصة لإبداء عدد من الملاحظات الثاقبة.

عن طريق التهديد يجبره الأجدان بولينغر على إعطائه كلب لولو من نوع بوميرانيا يخص التشيكى فوتيا. ويقول شفايك إن هذا الكلب هو من الأرستقراطية بحيث إنه لا يأكل إلا إذا توسلت إليه وأنتم تخرون على ركبتكم، كما أنه لا يأكل سوى «فيليه» العجل. ويقول «إن هذا يؤكد أنه من سلالة عريقة. أما أولئك الذين ليسوا من سلالة عريقة فإنهم أكثر ملعنة، أما الذين من سلالة عريقة فإنهم حسنو المظهر، ومن الأفضل سرقتهم، وهم فى أغلب الأوقات بالغو الحماقة بحيث إن الأمر يحتاج إلى خادمتين أو ثلاث لإقناعهم بأنه ينبغي عليهم أن يبولوا، وأن يفتحوا أفواههم لتناول الطعام، فالحال هنا كما هو الحال فى أرقى المجتمعات».

حانة «الكاليس» التى يرتادها شفايك تديرها امرأة وطنية هى الأرملة الحسنة كويسكا، ومن زبائنها المنتظمين: بالون التشيكى الذى هو دائم الجوع إلى حد أنه مستعد للانخراط فى الجيش النازى، وبروشكازكا، ابن الجزار، كثير الوله بالأرملة، ومن الزبائن أيضاً عدد من النازيين من أمثال عميل الفستاو، برتشنايدر، الذى اعتاد فتح أذنيه على مصاريعهما. أما محاولة اغتيال هتلر فى الرايخ فى ميونيخ فإنها توفر مناسبة (كما هو حال اغتيال فرنسو - فردينان لدى هاشيك) لحوار مهم يدور بين شفايك وعميل الفستاو:

«برتشنايدر: لقد جرت محاولة لاغتيال هتلر فى حانة بميونيخ. فما رأيك فى هذا؟

«شفايك: هل تألم كثيراً؟»

«برتشنايدر: لكنه لم يجرح! فالقنبلة انفجرت متأخرة.

«شفايك: يبدو أنها من النوع الرخيص. إنهم يضعون اليوم سلاسل بكاملها من هذا النوع، ويعد هذا يدهشون أن يجدها ذات نوعية سيئة! ولماذا؟ إن هذه الأدوات لاتصنع اليوم بحب كما كان الأمر أيام الحرفية، أليس صحيحاً ما أقوله؟ لكن أن يكونوا لمناسبة مثل هذه قد تقاعصوا عن اختيار قنبلة من نوعية أفضل، فإن هذا ليعتبر إهمالاً من طرفهم».

إن هذا النوع من الأقوال المبهمة هو الذى يقود شفايك إلى قاعة التحقيق لدى الغستابو، حيث يؤدى «تزلفه» و «مقدرته على البرهنة على كل شئ»، وأجوبته ذات المعنى المزوج إلى إدهاش الأدجيدان بولينغر وسحره وإرباكه فى الوقت نفسه». شفايك بوصفه «معترفاً به رسمياً كأحمق»، يطلق جملتين أو ثلاث جمل ساذجة أخرى. فمثلاً قبل مغادرته نراه يقول للأدجيدان:

«.. أريد أيضاً أن أقول كلمة لصالح شخص ينتظر فى الأسفل مع أولئك الذين اعتقلوه. ترى أليس بالإمكان فصله عن الآخرين؟ إن الأمر لا يلذه لأنه من شأنه أن يفسد مبدأ خلطه معنا نحن معشر السياسيين. فهو لم يؤت به إلى هنا إلا بصدد محاولة سرقة فلاح من هوليتس واغتيال».

بمساعدة بالون، ينجح شفايك فى سرقة الكلب، بعد أن يحتال على الوصيصة التى كانت تنزله، لكن البوليس الحربى يعتقله وصديقه ويرسل الاثنين إلى محطة للفرز، ترسل منها عربات محملة بالعتاد العسكرى وبالحوائج الأخرى. ويسلم الاثنان إلى جندى يربكه شفايك إلى درجة أنه يجعله ينسى رقم القاطرة التى ينبغى عليه ترحيلها. ويلاحظ شفايك، بشيء من الأمل، أن الذخائر التى تحملها تلك القاطرة ترسل على الأرجح إلى ميونيخ، فيما ترسل المواد الزراعية إلى ستالينغراد. فى لحظة ما تأتى له كويسكا بشيء من الطعام، لكنها تهمس فى أذنه بأن الكلب المسروق الذى تخبئه له

عندها يجرى البحث عنه الآن فى طول المدينة وعرضها، إذ إن اختفائه كان قد سبب فضيحة سياسية، وصار من الضروري التخلص منه. يوم الأحد التالى يصل شفايك يظل منهمكاً فى البحث عن ستالينغراد «(فجأة.. ينحنى، الفولاش». لكن كويسكا تشك فى أن فى الأمر سوءاً ويكون شكها فى محله. فيقول لها شفايك بصوت خفيض، إنه لم يستطع فعل أى شىء آخر، فإذا كان أحد رواد «الكاليس» قد تطوع فى الجيش الألمانى لمجرد الحصول على الطعام، فإن العار يلحق بالمكان كله. يفتش المكان لكن لايعثر للكلب على أثر. لكن يتم اكتشاف اللقافة ويتهم شفايك بالمταجرة فى السوق السوداء، ويعتقل من جديد. ويترك السجن العسكرى متجهاً إلى الجبهة. أما المشاهد الأخير فتجرى أحداثه (على بعد ٥٠ متراً من ستالينغراد» وسط عاصفة ثلجية. يضع شفايك، ويدور على نفسه ليجد نفسه دائماً أمام الياقطة نفسها. إنه فى أحلامه يرى حانة «الكاليس» وأصدقاءه القدامى. أما بالون فإنه ظل وقياً لوعده، فقد طلب يد الوصيصة أنا (التي كان شفايك قد سرق الكلب منها) وتحتفل كويسكا بزواجها من بروشازكا، غير أن شفايك يظل منهمكاً فى البحث عن ستالينغراد «فجأة.. ينحنى، يصفر صفرة خفيفة ويضرب بإصبعه. ومن دغل تغطيه الثلوج يخرج كلب قبيح يكاد يموت جوعاً).

«شفايك: كنت أعلم جيداً أنك هنا فى هذا الدغل ترتجف وتتساعل عما إذا كنت ستخرج من هنا أبداً؟ إنك هجين يختلط فيك الذئب والراعى مع شىء من فصيلة البولوغ فى ملامحك. سأطلق عليك اسم أجاكس، لا تزحف هكذا على بطنك وكف عن الارتعاش. فأنا لايسعنى احتمال كل هذا (يتابع سيره ويتبعه الكلب) ستذهب إلى ستالينغراد، وستلتقى بكلاب أخرى. ثمة حركة هناك.. والحرب ليست أبدية . ولا السلام ، على أى حال . بعد ذلك سأصطحبك إلى «الكاليس». لكن مع بالون ينبغى عليك يا أجاكس أن تفتح عينك جيداً لكى لايلتهمك، وهناك ستستأنف تزييف شهادة السلالة. ماشأئك أن الناس يريدون سلالات نقية. إنها حماقة لكن هكذا هى الأمور. لا تتمرغ هكذا بين ساقى، وإلا سأضربك بالهراوة! إلى الأمام نحو ستالينغراد (تهبط عاصفة الثلج وتغطيها تماماً)».

يدخل بريخت إلى الحبكة الرئيسية مشاهد قصيرة نرى خلالها هتلر وغورنغ وهimler، بأحجام أكبر من حجمهم الطبيعي، وغوبلز، بحجم أصغر من حجمه الطبيعي وهم يتساءلون حول استعدادات رجل الشارع مؤكدين لأنفسهم بأنه معهم قلباً وقالباً. لكن شيئاً فشيئاً يتسلل الشك إلى أذهانهم، والجنرال فونبوك يبدو واثقاً من قدرته على احتلال ستالينغراد. وأخيراً في المشهد الأخير الذي يشكل نوعاً من الملحق للمسرحية، يلتقى شفايك بهتلر بين الثلوج ويدور الاثنان حول بعضهما البعض. إن من المستحيل عليهما اختيار وجهة من الوجهات، ففي الشمال هناك الثلج، وفي الجنوب جبال من الجثث، والحرر في الشرق، وفي الغرب؟ هناك الشعب الألماني الذي لا يرغب هتلر في لقائه أبداً.

ذلكم هو «رجل بريخت الصغير». ولقد ابتكر الناقد الألماني فالتر بنجامين كلمة تحدد هذا النوع من الأبطال *geprügelte Helden* (الأبطال الذين يضربون). فهم يقبلون بأن يضربوا ذات يوم لكي يبقوا على قيد الحياة في اليوم التالي. ومثل الأم كوراج يقول شفايك إن مجرد إنقاذ المرء لنفسه يتطلب قدراً كبيراً من البطولة. فإذا كان عليه، لكي يتوصل إلى هذا، أن يبدى تزلفاً مؤقتاً، حسناً سيفعل هذا. شفايك هو تجسيد حكمة شعبية تغوص جذورها في ماض بعيد، وهو كذلك المعادل الهزلي للحمقى الكبار، من أمثال بارسيفال والأمير ميوشكين، الذين تغرق حماقتهم وبراءتهم الناس من حولهم في الذهول. وثمة تفصيل بريختي له معنى، فالجندي شفايك يتمتع كذلك بحدس سياسى عميق، يعرف تماماً كيف يخفيه. إنه رمز الـ *Schlampe* تلك الكلمة غير القابلة للترجمة والتي يعنى بها الألمان مزيجاً من الإهمال والكسل وعدم الكفاءة، الذي ينجح عادة في نفس أكثر المخططات طموحاً.

مع شفايك في الحرب العالمية الثانية ينجح بريخت في تركيب الجرعة الصحيحة التي تمزج بين التماهى والتغريب، مما يسمح للجمهور في آن معاً بأن يتماهى مع تعاسات شخصيات مثل السيدة كويسكا، وبالون البائس والجائع أبداً، وشفايك بالطبع، وأن يتلقى (أى الجمهور) في الوقت نفسه أثر التغريب، بمعنى أن يرى الحقيقة

التي تختفى خلف الأفعال والأقوال. وثمة عنصر نجاح آخر في هذه المسرحية: الأغاني، التي تعتبر من بين أفضل ماكتبه بريخت وإيسلر. لقد سبق لنا أن ذكرنا ماتلقته امرأة الجندي. لكن هناك أيضاً أغنية المولداف (التي تغنيها كويسكا حين يضربها عملاء الغستابو)، بلهجتها الشعبية الأخاذة:

«مياه المولداف تحمل معها حتى الحصى.

«لقد رأيت براغ ثلاثة أباطرة يدفنون.

«الكبار يعبرون تاركين المكان للأقل كبراً.

«ومهما كان الليل طويلاً، هناك النهار في آخره كما كان الأمر في الماضي ودائماً».

«أغنية المولداف» هذه، كتبها بريخت وهانس إيسلر فيما كانت قوات هتلر لاتبعد عن موسكو سوى ٦٠ كلم! والأرملة كويسكا هي الصخرة الصلبة التي تجذر الآخرين في إيمانهم، وتعطيهم اليقين بأن الأمور سوف تتغير. وهي لكي تحتفل بزواجها تنشد أغنية كاليس: وفيها تدعو الرجل الصغير – ذاك الذي لا يتمتع لابعبء ثقيل ولا بشرف رفيع، لكن له سمات الإنسانية، تجعله أكثر شرفاً بكثير – تدعوه للمشاركة في الاحتفال.

والأغنية الأخيرة في المسرحية هي «أنشودة ألمانية» ينشدها الجنود بين الثلوج وتحمل لازمتها معنى ثقيلاً وسيئاً إذ تقول «ليحفظنا الله ويعيدنا إلى بيتنا».

«سيأتى يوم يطلب منا فيه زعمائنا الكبار

«أن نحمل من أجلهم المحيط حتى أعماقه.

«في روسيا هذه إنه لأمر قاس بالفعل أن نصمد

«أمام العدو، أمام الشتاء، غير عارفين كيف نعود.

«ألا فليحفظنا الله ويعيدنا إلى البيت».

شفايك هو بطل بريخت الذى لا يتغير، لكنه يغير العالم. وكرامته (لكى نستعيد هذا التعبير من هنرى جيمس/ ليست أبداً كرامة «عدوانية» «إنها لا تظهر فى السمات الخارجية، لكننا إذا ما توغلنا عميقاً سنعثر عليها».

يكتب بريخت فى أحد دقاته «لا ينبغي أبداً ومهما كان الدافع أن نرى فى شفايك مخرباً سرّياً ومدركاً لما يفعل. شفايك ليس سوى انتهازى، يستفيد من بعض المناسبات التى تسنح له.. حكمته تحريفية. أما عدم قابليته للتحطيم فإنها تجعل منه هدفاً بكل الشنائم كما تجعل منه فى الوقت نفسه، أرضاً خصبة للحرية».

كان المال الذى كسبه بريخت بفضل سيناريو فيلمه «الجلادون يموتون أيضاً»، ويفضل عدد من الأشغال المعيشية الأخرى، كان قد أتاح له أن يكتب ثلاث مسرحيات كانت عزيزة عليه. وهو بعد أن أنجز «شفايك» قال بشيء من الحزن:

«فى أيامنا هذه، ما أن ينجز الإنسان عملاً حتى تتلوه فترة كئيبة - سببها عدم استخدام هذا العمل، وهو أمر طبيعى على أى حال - وعليه أن يتجاوزها. فنحات الحجر الهارب، إذ خضع مرة أخرى لعاداته، كما يخضع الإنسان لعب من العيوب، وحول إحدى كتله الصخرية إلى تمثال هاهو الآن جالس قبالة، يقول إنه يرتاح، لكنه فى الحقيقة ينتظر (وهو يرفض الإقرار بهذا). ومادام أن ما من أحد يمد يده إلى عمله، يكون فى استطاعته تحمل أى شيء كان، أما حين يمر الناس أمامه، أجل حين يرفعون فجأة رؤوسهم، تصبح الأمور سيئة حقاً. والأعمال الفنية هذه لا يمكن نقلها إلا بصعوبة، لأنها نحتت فى كتل من الحجارة».

ويذكر بريخت المسرحيات العشر التى كتبها خلال سنوات منفاه العشر ليستنتج «ليس هذا احتياطياً سيئاً بالنسبة إلى طبقة هزمت شر هزيمة».

عدالة فى اليوتوبيا : «دائرة الطبشور القوقازى»

لقد سحر الشرق بريخت دائماً. ومن بين المشاريع الكثيرة غير المنجزة التى تعود لتلك المرحلة هناك مسرحية حول كونفوشيوس أنجز بريخت قسمًا كبيراً منها وكان قد استوحاها من قراءته لكتاب كارل كروف «المعلم كونغ».

كان على قسم من هذه المسرحية أن يمثل بواسطة أطفال. لكن لم يتبق لدينا منها سوى مشهد واحد مكتمل هو المشهد المعنون «أتيت الزنجيل».

لكن مخطط المسرحية ذو التفاصيل الكثيرة، يشير لنا إلى أن هذه المسرحية كان من شأنها أن تكون نوعاً من الدراسة السوسيو - تاريخية للتغيرات التى طرأت على المجتمع الصينى. ولإقامة جماعة يوتوبية بدائية على يد «سلالة شو، وهى سلالة كبار الملاكين العقاريين». يكتب بريخت فى ملاحظاته «كان الملوك القدامى يعترفون بأنه من الصعب أن يبدى المرء قسوة مع إخوانه البشر، أما اليوم فلم يعد أحد يفهمهم». ويعزو بريخت هذه الفكرة لكونغ ويقول، فى «العصر الذهبى، أى عصر الملوك ياوشون ويو» لم يكن هناك شرطة لأنه لم تكن هناك جرائم، ولم يكن هناك سوى القليل القليل من الشرائع، ولم تكن هناك ملكية خاصة ولا سارقون ولا ضرائب ولا فقر، لأنه لم تكن هناك ثروة، ولم يكن هناك ملوك حتى!».

وبناء على تشجيع ممثلة له، هى لويز راينز على الأغلب، بدأ بريخت بكتابة مسرحية أخرى تستند إلى موضوعة شرقية، هى مسرحية «دائرة الطبشور القوقازى»

وهنا أيضاً نرى بريخت يستثمر مادة موجودة بالفعل على شكل مسرحية صينية قديمة عنوانها «دائرة الطباشور». فى العام ١٩٢٥، فيما كان بريخت يشتغل فى برلين مع ماكس رينهاردت، كان هذا الأخير قد أخرج نسخة جميلة من هذه المسرحية، وهى نسخة كان قد وضعها كلايوند، زوج كارولا نيهير، إحدى ممثلات بريخت المفضلات. ولقد ظلت هذه الموضوعة فى ذاكرته، لأنه عاد وكتب حكاية قصيرة عنوانها «دائرة طباشور» أوغسبورغ» نشرت فى الطبعة الموسكافية لمجلة «الأدب العالمى» فى العام ١٩٤١.

إن نسخة كلايوند من المسرحية جديرة بالبقاء جنباً إلى جنب مع مسرحية بريخت لأنها، على اختلافها التام عنها فى خطها العام، غنية بجماها وبحاساسيتها. وتروى «دائرة الطباشور» كما وضعها كلايوند حكاية فتاة شابة جميلة وفقيرة، هى هايتانغ التى تضطر لدخول بيت للدعارة، بعد أن تحطمت أسرتها على يد الموظف (الماندارين) «ما»، جامع الضرائب، نتج عن تحطمها انتحار الأب أمام بيت مضطهده، والأمير باو، الذى سافر متكرراً، يشاهد هايتانغ فى مأخورها، ويقع فى غرامها، لكنه فى تنكره أكثر فقراً من أن يقدم عرضاً لها يفوق عرض «ما» الذى سبق له بدور أن وقع فى حبائل سحرها. تصبح هايتانغ زوجة «ما»، وتتجب له صبياً، مما يجعلها عرضة لأحقاد زوجة «ما» الأولى التى ظلت عاقراً، والتى تنجح فى تسميم زوجها موجهة الشكوك ناحية منافستها الحسنة. وفى سبيل ضمان الحصول على الإرث تزعم المجرمة بأن الطفل طفلها. وتحول هايتانغ إلى قاض مرتش يحكم لصالح الزوجة الأولى مصدراً على الشابة البائسة حكماً بالإعدام. لكن لحسن الطالع يصل فى تلك الأثناء رسول يعلن موت الإمبراطور العجوز وصعود خليفته إلى العرش، وبالنتيجة يتوجب تعليق جميع الأحكام، وأخذ أصحاب الدعاوى إلى بكين. أما الإمبراطور الشاب الجديد فإنه من أجل تقرير كيف ستنتهى المحاكمة، يرسم على الأرض دائرة بالطباشور ويضع الطفل فى وسطها طالباً من المرأتين أن تحاول كل منها جر الطفل ناحيتها، فتتردد الأم الحقيقية بالشد كثيراً خشية أن تجرح طفلها، وتريح الدعوى بالتالى. أما الإمبراطور فليس فى الواقع سوى الأمير باو (الذى ورث العرش)، يتعرف على هايتانغ وتتعرف عليه. ويتزوجان وإضافة إلى هذا كله يعترف لها، أنه كان هو الذى تسلل إلى مخدعها الزوجى

ليلة دخلتها على «ما»، مندسماً فى سريرها فحملت الطفل وأن الطفل بالتالى هو ابنه. إذن وبناء على مبدأ أن خير الأمور بخاتمها يتزوج الأمير هايتانغ التى كان قد سبق لها بالفعل أن أنجبت له وريثاً لعرشه.

الحقيقة أن «دائرة الطبشور» هى أكثر بكثير من مجرد حكاية جنيات؛ فهى مهزلة اجتماعية قاسية، توجه نصلها ضد اضطهاد الأغنياء للفقراء وضد فساد المحاكم وعنف الحكومات. فعلى هذا النحو مثلاً نرى تشو، «قاضى المحكمة العليا» وهو يصرخ بعد أن يتلقى برطيلاً من أرملة «ما»:

«الذهب.. الذهب، ما من موسيقى أجمل من رنين قطعة الذهب وهى تتدحرج على طاولة مصنوعة من خشب قاس. رنين أجمل من أجراس المعابد، إننى حين أسمع رنين الذهب أشعر الإيمان يغمرنى كلياً».

وشقيق هايتانغ يقول بشجاعة «أيها الأباطرة والقضاة - إنكم جميعاً تخرجون من الطاحون نفسها، فالإمبراطور الجديد لن يكون أفضل من السابق. وتحت بيرقه المزين بالتنين سوف نذهب جميعاً، نحن معشر الشياطين الفقراء، لنهلك فى الهوة كلنا».

إنه بهذا ينطق باسم البائسين، ويعتبر المندد بعصره. أما أخته هايتانغ فإنها على العكس منه، إذ ترفض أن تحاكم بدورها أولئك الذين اتهموها، نجدها تتخذ موقف الدفاع عن العدالة الإنسانية وعن التسامح:

«إننى أمسك فوق رءوسكم عصا القضاء،

«ما من إنسان جدير بأن يرتدى ثوب العدالة.

«إذا كانت أفكاره غير عادلة، وإذا كانت أفعاله ظالمة».

من الواضح أن كل هذه الموضوعات كان فيها ما من شأنه أن يغرى بريخت. أما الذريعة والمقدمة فى مسرحيته «دائرة الطبشور القوقازى» فعبارة عن جدال يدور بين أعضاء فى كولخوزين من الكولخوزات السوفييتية التى كرس أحدها لرعاية الماشية

والآخر لزراعة الأشجار المثمرة. وكان أعضاء الكولخوزيين قد طردوا من بلدهم من جراء الحرب وهامهم قد عادوا الآن لتوهم. وكان المزارعون قد صمموا خطة رى تفترض تضحية الرعاة بواديهم، يدور السجال حامياً لكنه ودى. وينتهى الأمر بالرعاة إلى الاقتناع بأن مشروع خصومهم سيكون أكثر فائدة للجماعة من مشروعهم. أما المزارعون فإنهم، وعلى سبيل الاحتفال باتفاقهم، يقدمون لهم مسرحية. بمعنى أن العقل والحس السليم ومنفعة المجتمع جميعها كانت الكاسبة وانتصر خير الجميع.

إننا نجد فى المسرحية الرئيسية عناصر مختلفة، مختلطة ببعضها البعض بأسلوب بريختى. فهناك «أغنيات» ينشدها، كما فى مسرح «النو»، راو هو مغن جوال. والأحداث تتتابع بوتيرة سريعة كما يتضمن الفعل المسرحى مواقف بالغة الهزل. أما المسرحية فإنها مقسومة إلى قسمين متميزين، لكنهما غير مستقلين عن بعضهما البعض كلياً، هرب غروشا، ومحاكمة إزداك.

نحن الآن فى مدينة فى القوقاز القديمة، فى زمن تسوده القلاقل والاضطرابات، ولقد حدث للتو انقلاب عسكري أودى بالحاكم الراهن الذى تم إعدامه، أما زوجته فإنها فيما كانت تلوذ بالأدبار تنسى فى عجلتها طفلها الصغير ميشال، فتأخذه غروشا، الخادمة فى المطبخ الصغير بعد لحظة من التردد لكى تنقذه من أيدى القتلة القادمين وتهربه معها، تواجه غروشا صعوبات كثيرة بسبب الصغير، ثم لكى تعطيه اسماً، تتزوج فلاحاً تعتقد أنه سيموت لكنه فى الحقيقة يدعى المرض القاتل لكى يهرب من الخدمة العسكرية، بيد أن غروشا كانت قبل هربها قد خطبت لجندي. وهكذا حين تنتهى الحرب يعود الجندي ويجدها ومعها الطفل فىسىء فهم وضعها ويهجرها، وفى لحظة ما تعود امرأة الحاكم للظهور مطالبة بابنها.

فى القسم الثانى من المسرحية، تكون الشخصية الرئيسية شخصية الشريد إزداك الذى كان خلال القلاقل، قد خبأ اللوق الكبير الهارب والذى كان خلال الاضطراب العام قد عين قاضياً للمقاطعة. ولقد تبين أن أحكامه تبدو أكثر هذياناً من بعضها البعض. ولقد اعتاد أن يأخذ من الأغنياء لكى يعطى الفقراء، أما عودة حالة

السلم فإنها تساوى بالنسبة له حكماً بالإعدام، غير أن الدوق الكبير يثبته فى منصبه عرفاناً بالجميل الذى كان قد صنعه معه فى الماضى، ويكون هو الذى يتولى القضاء خلال المحاكمة التى تتنازع الطفل خلالها غروشا وامرأة الحاكم.

أن يبقى المرء إنسانياً فى زمن مضطرب.. أى موضوع أكثر راهنية فى السنوات ١٩٤٣ - ١٩٤٦ ترى ألم يكن بريخت قد قال:

«من جديد ودائماً وسط المذبحة/ هناك إنسان يمزق قميصه لكى يضمده جراح رفيقه».

ويقول عن حاله:

«لقد أعطاه العمال الفنلنديون سريراً وطاولة للعمل/ وكتاب الاتحاد السوفييتى رغبوا فى مرافقته حتى السفينة/ ومنظف يهودى فى لوس أنجلوس بعث له ببذلة، وهكذا عثر عبو الجلادين على أصدقاء».

إن «دائرة الطبشور القوقازى» تحدد الأخلاق بصيغة «المنفعة الاجتماعية». فأم الوالد الحقيقية تخلت عن طفلها، وغروشا جعلت من ذلك الطفل ابنها الخاص معرضة نفسها لضروب الحرمان فى سبيله. حيث إن كل تضحية كانت تقوم بها من أجله كانت تقلص أكثر وأكثر من حظها فى العيش. لقد وضعت غروشا شيئاً من النظام فى فوضى الأزمان. تماماً مثلما فعل إزداك الفوضوى، الناطق الرسمى باسم «المذلين والمهانين»، بأحكامه اللئيمة. وذلك لأنه عبد أفعال إزداك الفوضوية، صار من الواضح أن النظام القديم لا يمثل سوى الاضطهاد والطغيان، وأن ارتباك أحكامه أمر إنسانى فى المقابل. ومع هذا، كما يقول بريخت «فى زمن التعاسة، تصبح النزعة الإنسانية والطبية خطرين حقيقين». غروشا، «حيوان طيب» فهى تستولى على الطفل بطريقة غير شرعية. وكل أفعالها متناقضة وانتحارية. وهى تصبح شخصية منتجة. فهى تنتج أمومتها الخاصة، أما التجربة الأخيرة التى تجرى فى قاعة المحكمة، فإنها على تناقض تام مع الأخلاقية التقليدية. فحين يسأل إزدراك غروشا عن السبب

الذى يجعلها، رغم أنها تحب الطفل، ترفض تركه يعود إلى الدارة الملكية، حيث سيكون بوسعها الحصول على كل مايرغب به، من خدم وحرس، تظل صامتة، غير أن المغنى يجيب عنها قائلاً:

«لو قدر له أن يسير بأحذية ذهبية/ سيرأوح الفقراء فى مكانهم/ وسيبتليهم بالشر أيضاً/ وربما سيضحك عليهم».

إنها تريد للطفل أن يصبح كائنًا بشريًا، وما إن يعلن الحكم، حتى يلخص المغنى مغزاه على الشكل التالى:

«إن كل شىء يخص ذاك الذى يجعله أفضل:

«الطفل يخص القلوب الودودة لأنها ستنشئه بشكل أفضل.

«والعربة تخص السائق الجيد لكى لا تتقلب خلال الطريق.

«والوادی يخص ذاك الذى يقلب تربته لكى تبرز أفضل الثمار من الأرض».

ولسوف يسامحنا القارئ بالتأكيد إن نحن توقفنا لحظة عند مشهد استثنائى موقعه فى بداية المسرحية، مشهد خطبة سيمون شاشافا لغروشا، وهو مشهد بالغ الطرافة بسبب الطريقة غير المباشرة التى يتصرف بها الجندى الشاب، وبسبب حنان يضممر فيه هو فى الوقت نفسه بالغ الدهاء وبالغ السذاجة. لقد تلقى سيمون أمراً بمراقبة امرأة الحاكم، أما غروشا فعليها أن تبقى فى المكان:

«سيمون: هل لى أن أسمح لنفسى بسؤال الأنسة عما إذا كان لها بعد أقارب؟

«غروشا: لا، هناك أخى فقط.

«سيمون: وبما أن الوقت يكاد يدركنا، سيكون سؤالى: هل الأنسة مصونة كالسمكة فى النهر؟

«غروشا: ربما شكة بين وقت وآخر فى الكتف اليمين، لكن عدا هذا، صلبة ومستعدة لأى عمل. حتى الآن لم يشك منى أحد.

«سيمون: السؤال رقم ٣ : هل الأنسة من اللواتى ينفد صبرهن بسرعة؟ هل تراها تلح على الحصول على الكرز فى الشتاء؟

«غروشا: نقاد الصبر؟ لا ولكن حين يذهب المرء إلى حرب لا طعم لها ولا سبب وتكف الأخبار عن الوصول، عند ذاك تصبح الأمور على غير مايرام.

«سيمون: سيحدث شيء من هذا القبيل. ولكى تنتهى إليك بالسؤال الرئيسى..

«غروشا: سيمون شاشافا، بما أنه يتوجب على الذهاب إلى القاعة الثالثة، وبما أننى على عجلة من أمرى. جوابى، أقوله لك فوراً، إنه أجل».

هذه المرة أيضاً نجد الأفعال البطولية الصغيرة التى يقوم بها البطل الصغير تبشر بعالم جديد. والمغنى يقول:

«بالعمى الكبار! إنهم يعتقدون أنفسهم خالدين.

«كبار فوق الظهور المحنية. واثقون من مركز قوتهم، يؤمنون برجالهم ذوى الثمن المدفوع. والذين قد سبق لهم أن مارسوا هذا العمل طويلا.

«لكن طويلا لا تعنى إلى الأبد.

«يا لتغير الأزمان! إنه أمل الشعوب!».

محاكمة برتولت بريخت

بما أن السخرية الديالكتيكية كانت في آن معاً نقطة القوة لدى بريخت، وواحدة من الأمور التي تسره أكثر من أي شيء آخر، لاشك أن صاحبنا قد دهش بشكل خاص من جراء ماحدث له خلال العام ١٩٤٧. ففي التاسع عشر من أيلول من ذلك العام تلقى استدعاء للمثول أمام لجنة النشاطات المعادية لأميركا^(*). فهذا الموقف، الذي يسجل في تاريخ الديمقراطية الأميركية صفحة من أكثر صفحات ذلك التاريخ سواداً، لو لم يكن جدياً ولو لم يسفر عن نتائج مأساوية أضرت بعدد كبير من الأشخاص، لكان من شأنه أن يبدو لبريخت موضوعاً محتملاً لإحدى مسرحياته.

ففي تموز ١٩٤٧ قدمت مسرحية «حياة غاليلي» وهي المأساة التي تنتفض بكلام واضح ضد استسلام المثقف، وتلح على مسئوليات العالم إزاء الجماعة، قدمت في لوس أنجلوس، حين قام تشارلز لوتون بدور غاليلي، وكانت الاستعدادات تجري في كانون الأول من ذلك العام نفسه لتقديمها في مسرح نيويورك. والآن ها هو بريخت يقاد إلى القضاء لكي يتحدث عن آرائه السياسية وهو واحد من أشهر الكتاب المسرحيين في العالم، والذي كان قد طرد من وطنه بسبب نشاطاته وأعماله المعادية للنازية.

(*) راجع شهادة بريخت أمام لجنة النشاطات المعادية لأميركا في كتاب «المكارثية والمثقفون» دار ابن خلدون - بيروت - الناشر.

غير أن «سيناريو» المأساة لا يقف عند هذا التناقض، فإذا كان بريخت قد وهب موهبة النظرة المزدوجة، فإنه من دون شك كان من شأنه أن يعجب بسمة أخرى من سمات ذلك الوضع الكابوسي. وذلك لأن رئيس اللجنة كان مندوب نيو جرزي، ج. بارتل توماس، الذي، ويعد زمن من عودة بريخت إلى برلين، أدين وحكم عليه بالسجن بسبب اشتراكه في مؤامرة مالية ضد حكومته. ولقد عفا عنه الرئيس ترومان فيما بعد.

ترى هل كان بوسع معلم التغريب أن يعثر على مثال صارخ أكثر من هذا المثال، للتعبير عما كان يريد قوله ومنذ زمن طويل؟

لقد استمرت تلك السلسلة من التحقيقات منذ سنوات الثلاثين، أى منذ السنوات التى عاشت الأزمة الاقتصادية وسياسة الصفقة الجديدة (نيوديل). وكان مفتتحها هاملتون فش. أما اللجنة التى مثل بريخت أمامها فقد تأسست فى العام ١٩٣٨، وكان يرأسها فى الأصل نائب تكساس مارتن دير. ولقد تلتها لجان أخرى، كبيرة أو صغيرة، مثل اللجنة الفرعية للأمن الداخلى التابعة لمجلس الشيوخ، وغيرها من اللجان التى تشكلت فى مختلف الولايات، ولاسيما لجنة راب - كودرت فى نيويورك. وتلك اللجان التى نسبت بعض الشئ، خلال التحالف الكبير الذى ساد خلال الحرب الباردة والستار الحديدي، لكى تصل إلى ذروتها أيام مطاردة السحرة التى قادها السيناتور جوزيف ج. مكارتى فى بداية الخمسينيات.

كان الهدف المباشر من تحقيقات عام ١٩٤٧ كشف أعمال «التخريب» فى هوليوود، وكانت اللجنة تضم، عدا النائب ج. بارتل توماس، كلا من جون ماكديويل من بنسلفانيا، وريتشارد ب. فيل من إلينوى، وريتشارد م. نيكسون من كاليفورنيا (الرئيس نيكسون.. فيما بعد).

يومها جرى استدعاء عدد من أشهر الناس فى «مستوطنة السينما» وأكثرهم موهبة، وطرح عليهم الأسئلة وعرضوا لدعاية لم يكن من شأنها إلا أن يكون لها أسوأ الآثار على عملهم إن هم رفضوا التعاون. يومها رفض عشرة من بينهم،

وكانوا أول من لجأ إلى المادة الأولى في الدستور، رفضوا الإجابة، فاتهموا بالإساءة إلى السلطة القضائية ورمى بهم في السجن.

ومن بين أولئك الذين التقطوا في الشبكة كان هناك برتولت بريخت، الذي مثل أمام اللجنة في الثلاثين من تشرين الأول. ورافع عنه كل من روبرت و. كيني وبارتلى س. كروم.

ويبدو أن أصدقاء بريخت ومعارفه كان قد جرى التحقيق معهم بصورة خاصة، قبل التحقيق معه حول الأشخاص الذين كان يعاشرهم وحول نشاطاته وآرائه. وهاكم مايرويه فريتس كورتز:

«كان على دوروثي تومبسون أيضاً أن تبرر بدورها السبب الذي جعلها تساعد بريخت على الوصول إلى أميركا. وكل أولئك من بيننا الذين كانوا قد مولوا هرب بريخت من فنلندا أخضعوا للتحقيق. أما أنا فلقد كان في استطاعتي أن أصرح، وأنا مرتاح الضمير، بأن بريخت لم يكن عميلاً سياسياً، بل شاعراً ثورياً. وكان مكتب التحقيقات الفيدرالي، أي البوليس السياسي، قد ضم إلى ملفات بريخت عدداً من قصائده. ولقد أطلعوني على تلك القصائد. فقلت لهم حسناً، فليس من عادة الجواسيس أن يعبروا عن آرائهم السياسية في قصائد، بل هم على العكس من هذا، يعتمدون إلى إخفائها. ولما ألحوا على لكى أصف مناقشاتنا السياسية، حكيت لهم عن نقاش جرى بيننا، بريخت وأنا، قبل فترة قصيرة. آنذاك كنت أشتغل على فيلم عن حياة غاريبالدو. وكانت قراءة حول ذلك الموضوع قد فتحت عيني على الوضع المتخلف لإيطاليا. فعلمت مثلاً أن ثمة في المرافئ الإيطالية، مواخير يرتادها عدد كبير من البحارة، بحيث إنه إذا لم يكن من عادة أية عاهرة أن تستقبل مائة زبون في النهار الواحد، فقد كان عليها أن تستقبل مثل هذا العدد. عبرت لبريخت عن رعبى إزاء هذا الأمر، فقال لى: مائة مرة تبدو لكم عملاً غير إنسانى يا أيها الليبراليون إذن فما المطلوب، ثمانون مرة؟ وأنا فى الواقع لم يكن قد سبق لى أن سمعت على لسان بريخت تصريحاً أكثر راديكالية من ذلك التصريح. أما الموظف الأمريكى فقد ابتسم».

لقد كان لجلسات التحقيق الذى أجراه مع بريخت، روبرت ستربلنغ، محقق اللجنة سمات باللغة البذاءة، من شأنها أن تذكرنا بمشاهد المحاكمة فى «رجل برجل» أو «ماها غونى». كان بريخت عاجزاً عن فهم الإنجليزية بشكل جيد، كما كان يتكلمها بشكل سيئ. ومن المؤكد أن أعضاء اللجنة لم يكونوا يعرفون الألمانية. لذا كان على المحقق الرسمى أن يتدخل مراراً وتكراراً. وبريخت الذى كان، طوال حياته، لا يحب شيئاً كحبه لمجادلة دياكتيكية جيدة، استشعر دون شك لذة كبيرة فى تلك المجابهة، على الرغم من أنه من الصعب علينا أن نحدد ما إذا كانت الإبهامات التى تمتلئ بها خطاباتة تعود إلى معرفته السيئة باللغة الإنجليزية أو إلى فسقه المقصود. خلال الجلسة منع من قراءة تصريح يعبق بالكرامة وقد عهد فيه إلى عرض تاريخه وأرائه. وبما أنه أكد أنه ليس عضواً فى الحزب الشيوعى، جرى التهجم عليه بحذر، بل وبشئ من الرعونة (هل تراها كانت رعونة مقصودة). لم يكن بريخت قد مارس أى نشاط سياسى فوق الأرض الأميركية، ولم يكتب أى سيناريو لفيلم مهم، ولم يتورط فى أى عمليات تخريبية، إلخ. ثم إن اللجنة كانت تهتم بالحصول على فريسة أكبر منه، ولا لم تتمكن من إلحاق الهزيمة به، حاولت إركاعه بحرمانه من وسائل العيش. وهذا - يبرهن عى أى حال على أن اللجنة كانت تفهم القول المأثور الشهير، القابل للنقاش، الذى قاله بريخت، دون أن تعرفه على أى حال «الطعام يأتى أولاً، ومن بعده الأخلاق».

لم تكن اللجنة مهتمة بنشاطات بريخت ضد هتلر والنازية، ولا برأيه حول دور الكاتب. ولقد حاولت إجباره على الكلام حول بعض الأعمال التى نشرت فى الولايات المتحدة بترجمة إنجليزية. والحوار مع ترتياكوف بما فيه من تعليقات حول آراء بريخت السياسية كما تكشف عنها مسرحياته، كان قد ظهر بالإنجليزية فى مجلة «الأدب العالمى» فى العام ١٩٣٧ ولقد صرح بريخت بأنه لا يحتفظ بأى ذكرى عن ذلك الحوار. وحين وصل الحديث إلى مسرحيته «القرار»، صارت أقواله أكثر وأكثر ارتباكاً وعسيرة على الفهم. ولقد احتاج الأمر إلى الكثير من الوقت لتفسير مفهوم Eimrstonndnis

أى «موافقة» المحرض الشيوعى على تصفيته على يد رفاقه. ولقد كان الحوار حول هذا الموضوع مبهماً للغاية:

«الرئيس: أستنتج من ملاحظاتك ومن إجاباتك أنه قد قتل ولم يجر اغتياله؟

«بريخت: إنه هو الذى رغب فى الموت.

«الرئيس: إذن فالآخرون قتلوه.

«بريخت: لا.. هم لم يقتلوه.. لم يقتلوه فى هذه المسرحية. إنه هو الذى قتل نفسه. هم ساندوه، لكنهم بالتأكيد قالوا له من الأفضل له أن يختفى، أفضل له وأفضل لهم وأفضل للقضية التى يؤمن بها هو أيضاً».

وهنا تحول السيد سترلينغ للحديث عن زيارات بريخت لموسكو وعن حواره تربتياكوف، الذى جاء بتفسير مختلف لمسرحية «القرار». وسأل سترلينغ بريخت بالتالى عما إذا كان هناك عدد كبير من كتاباته يستند إلى فكر ماركس ولينين:

«بريخت: لا، لا أعتقد أن الأمر هو هكذا بالتمام، لكننى بالتأكيد درست (الماركسية) بصفتى مؤلفاً لمسرحيات درامية. لقد كان من واجبى بالطبع أن أدرس أفكار ماركس حول التاريخ. وأنا لا أعتقد أنه يمكن لأحد فى زمننا هذا أن يكتب مسرحيات ذكية دون أن يمهد لذلك بدراسات من هذا النوع. ثم إن التاريخ، كما يكتب اليوم، يخضع فى أعماقه لأفكار ماركس حول التاريخ».

هل كان قد اقترح على بريخت أن ينضم إلى الحزب الشيوعى؟ أجل، أجاب، إن عدداً من قراء قصائده، وبعض متفرجى مسرحياته اقترحوا عليه هذا الأمر، لكنه أدرك أن هذا الأمر ليس من شأنه. وبهذا بات واضحاً أن بريخت ليس هو الرجل الذى تبحث اللجنة عنه. وهكذا بعد أن جرى الاستماع لواحدة أو اثنتين من قصائده مترجمة إلى لغة إنجليزية، وقال عنها بريخت، محقاً، بأنها مختلفة جداً عن الأصل، أعلن الرئيس براءته مسمعاً إياه بعض كلمات الثناء.

كان بريخت يحمل فوق كتفيه تجربة لجوء طويلة، وهو حين بدأ يشعر بأن الجو صار مثقلاً فى الولايات المتحدة، قرر ألا يبقى فيها لزمّن طويل. وهو حتى دون أن ينتظر تقديم العرض الأول لمسرحية (غاليلى) فى نيويورك، طرح أميركا جانباً واستأنف طريقه باتجاه مأوى مؤقت ومتغير. أما واقع أن ذلك المأوى كان مقسوماً شطرين، فأمر لم يسهل له الأمور كثيراً. ثم بما أن السلطات الأميركية كانت قد منعت من دخول منطقة ألمانيا الغربية، حظ صاحبنا رحاله أول الأمر فى سويسرا، التى كانت مركز رصد ملائم. وهكذا بعد ١٤ عاماً من الغياب، حظ بريخت رحاله مرة أخرى فى محيط وطنه الأم.

لو كان بريخت قد وضع محصلة لتجاربه وأشغاله خلال سنوات المنفى، كيف ستكون صورة النتيجة؟ على صعيد الإبداع، وضع بريخت سلسلة من الأعمال التى تعتبر بالتأكيد من بين أفضل أعماله «الأم كوراج»، «بوتيتيلا»، «غاليلى»، «دائرة الطبشور القوقازى». وعلى الصعيد النظرى وصل بريخت إلى استجلاء لآرائه المسرحية. وهو استجلاء وصل إلى ذروته فى «الأورغانون الصغير». وعلى الصعيد الشخصى حقق تفهماً أكثر تعمقاً لذاته وللعالَم الذى يحيط به، مما أسفر لديه عن بزوغ ما أطلق عليه بنفسه اسم نزعة «الإنسانية الماركسية». وأخيراً تيقن بريخت من أنه لم يكن مخطئاً أبداً فى فعل إيمانه السياسى والاجتماعى، وأن التاريخ قد عمق من الإيمان الذى كان يحمل به «الشعب» وذلك عبر الهزيمة التى أحاقَتْ بهتلر والنازية. وبريخت الواقعى دائماً، لم يكن يخفى عن نفسه أبداً المشكلات التى كانت ستنتظره عليه وعلى مواطنيه الألمان وعلى العالم بصورة عامة. وبما أنه، كما قال بنفسه، كان قد بقى رغم مشاق الجبال الصخرية، صار عليه الآن أن يجابه تلك المشاق التى تنتظره فى السهول، وهى مشاق أكثر جدية أيضاً.

أما بالنسبة إلى تأثيره على أميركا والشعب الأمريكى، فليس بوسعنا أن نقول بأنه كان تأثيراً كبيراً أو عميقاً. صحيح أن شهرته كانت قد كبرت لكن تلك الشهرة لم تصل إلى أحجام كافية، إذا أخذنا فى اعتبارنا أهميته ومواهبه. ترى هل فهم هناك

بشكل أفضل؟ أبداً. فمسرحياته لم يعرفها إلا عدد قليل من الناس، وبفضل جهود مجموعات مسرحية جامعية وبفضل الجهود التي بذلها إريك بنتلي. أما قصائده فقد ترجمت بشكل خاص على يد هـ. ر. هايز. أما أغنياته - ولاسيما تلك الأكثر راديكالية والأكثر ثورية التي لحنها هانس إيسلر - فكانت بالتأكيد الأكثر شعبية بين أعماله جميعاً. وفي مجال السينما لم تكتمل سوى واحدة فقط من محاولاته. غير أن ما خيب أمله أكثر من أى شيء آخر، فهو الاستقبال الذي قابل به النقاد مسرحية غاليلي.

كان بريخت ولوتون قد اشتغلا على هذه المسرحية خلال مايقرب من عامين. وكان عرضها الأول في مسرح «كورونت» في هوليوود يوم الثلاثين من تموز ١٩٤٧. ولقد كان من حق المؤلف أن يأمل، كما فعل إريك بنتلي، بأن الناس سيفهمون جوهر مسرحيته الحقيقي، على ضوء انفجار هيروشىما النووي. لكن العمل الرائع الذي قام به تشارلز لوتون، لم يجابه إلا بلامبالاة تكاد تكون شاملة، فمجلة «فارييتي» وجدت النص مملاً. وغلادوين هيل، أوجز آراء الناس، في صحيفة «نيويورك تايمز» التي تصدر في كاليفورنيا، على النحو التالي «لم يكن لهذا العرض الأثر الذي كان بالإمكان توقعه، بالنظر إلى موضوعه. فالحال أن المسرحية لم تحمل أية لحظات كبيرة، بل وحتى المقاطع المؤثرة فيها كانت نادرة.. وبالكاد كنا نطلق زفرة تعاطف حين كان غاليلي، فى صرامته العلمية، يجابه بالرفض غراميات ابنته. أما تنكره لآرائه فقد وصلنا معلقاً كما لو كان مربوطاً بخيط». ثم إن لوتون، مثله فى هذا مثل الممثلين الآخرين «كان يبالغ لكى يؤدى دوره تحت مستوى ماهو مطلوب منه». وأخيراً هناك المسألة الأكثر أهمية «فبوسعنا أن نتساءل عما إذا كانت تقنية المقاطع هى الأسلوب الأكثر ملاءمة لموضوعه هى قضية عواطف أكثر منها قضية أفكار. فالحقيقة أن اندفاع الصراع الإنسانى وتراجع من الصعب جداً تقديمهما ضمن منظور متقلص على هذه الشاكلة».

أما ضروب المديح التي كملت لعدد من الممثلين الآخرين فإنها لا تكفى أبداً للتعويض عن مثل هذا النقد السلبي، في المسرحية لعب هوغوهاس دور الكاردينال باربيريني، وفرانس هغلن دور فرجينيا، وكان بريخت قد ساهم في الإخراج الذي تولاها جوزيف لوزي.

وحين قدمت «غاليلي» في نيويورك في مسرح «ماكسن إليوت» يوم السابع من كانون الأول من العام نفسه، كان بريخت قد وصل إلى أوروبا بالفعل. وفي نيويورك أيضاً لم يعامله النقاد بما يتلج فؤاده. إذ إن جميع المقالات النقدية التي كتبت عن المسرحية كانت كلها ضده تقريباً. وحتى بروكس إتكسنسون، الذي كانت مسرحية آرثر ميللر «كلهم أبناء»، قد أثارت حماسه، وجد أن بناء غاليلي منفلت إلى حد ما ومتقطع، كما وجد الأداء حافلاً بالادعاء، ولاسيما لدى لوتون، الذي حول دوره إلى مجرد ترميز، أما الإخراج فكان «رائعاً في نواياه لكن سطحيًا ومتفككاً في قماشته، تماماً كما لو أن كل الناس كانوا يخجلون من التحدث بجدية عن أمور جدية.. ورغم أن غاليلي إنجاز جيد للوتون، فإنها لا علاقة لها بغاليلي»^(١).

ونحن لو أقررنا بأن العرض كان يستحق بعض النقد (وجوزيف لوزي على أي حال كان يجده أفضل من العرض الذي قدم في كاليفورنيا)، فإن مامن شيء في مقالة إتكسنسون، يوحى للقارئ بأن ثمة في الأمر كتابة جديدة بشكل راديكالي، أو بأن الأفكار المعروضة على خشبة مهمة وعميقة.

على أي حال، من الواضح أن لدينا هنا ناقداً مغرضاً لم يفته أن يجعل لحظة تاريخية تفلت من بين يديه.

(١) بروكس إتكسنسون، في «النيويورك تايمز» ٨ كانون الأول ١٩٤٧. ونذكر هنا أن كتاب كورت سنفر «الرسمي» عن لوتون بعنوان «لوتون ستوري»، وفي الصفحتين ٢٤٩-٢٥٠، يعمد إلى تشويه صورة العلاقات بين بريخت ولوتون، بشكل لا يصدق، ولنذكر أيضاً أن لوتون الذي ارتعب إزاء «مطاردة السحرة»، كان قد قطع كل اتصال له ببريخت.

القسم الثالث

العودة

بحثاً عن الوطن

على الرغم من أنه حين كان فى سويسرا لم يكن فى وطنه، فإن بريخت كان على أى حال قد اقترب من وطنه، فى سويسرا أقام فى شاليه متواضع فى هرليبيرغ، فوق بحيرة زيوريخ. وكعادته انصرف من فوره إلى العمل. وهو بعد أن انتظر السماح له بالدخول إلى المنطقة الغربية، أو الحصول على جواز سفر (يخوله السفر إلى أى مكان) هاهو ينتظر الآن لمعرفة ما إذا كان فى وسعه أن يستقر، وأن يعيد بناء حياته وأن يؤسس فرقة مسرحية. كان كما هو حاله دائماً سعيداً بين أصدقائه، ولقد كان فى وسعه أن يسلم فى ال «شاو شبيلهاوز» فى زيوريخ، على عدد كبير من الفنانين الألمان الذين كانوا قد لعبوا مسرحياته خلال أيام الهتلرية السوداء. ففى زيوريخ كانت قد قدمت مسرحيات «الأم كوراج»، «غاليلى»، «إنسان ستشوان الطيب»، أما صديقه القديم كاسبار نيهير، فقد ظهر كما لو من بين الضباب حيويًا كما هو شأنه دائماً، ونشيطاً، وراغباً فى العمل مع بريخت، ولقد عقد هذا الأخير صداقات جديدة مع كاتبين مسرحيين سويسريين شابين هما ماكس فريش وفردريك دورنماث، وممثلة ممتازة هى تيريز غيسه، التى كانت قد مثلت فى «الأم كوراج».

لقد ترك لنا ماكس فريش وصفاً لاينسى لبريخت ولهيلينا فايغل فى تلك المرحلة. والواقع أن فريش المؤلف والمهندس الموهوب، قد تأثر تأثراً عميقاً بتواضع بريخت، وبذلك المزيج الذى لديه بين الحياء والفضول. وبذلك الرجل الذى كان يمضى جل وقته فى طرح الأسئلة ويعبّد التناقض، والذى وجده فريش فى الوقت نفسه

«ساحراً لأن الحياة لديه تتأسس على التأمل وعلى الفكر». كان بريخت يحب التحدث عن الهندسة وعن السياسة وعن المسرح بالتأكيد. وكذلك كان يحب القراءة بصوت عال.

«إننى أت إلى المدن فى زمن القوضى، فى الزمن الذى يهيمن فيه الجوع».

«كان يقرأ - كما كان فريش يراه - بحياء تقريباً، لكن دون جفاف.. لم يكن هناك أى فارق بين بريخت القديم وبريخت الجديد. صوته عذب، إنه صوت كل الأيام.. وكان يتصرف كما لو أنه كان يقرأ رسالة حافلة بالأنباء».

فإذا مادخل الغرفة زائرٌ غير متوقع، يستمر بريخت فى قراءته دون أى ارتباك. أما أثر قراءته فكان عميقاً، لكنه لم يكن دينياً بأى معنى من المعانى لأن العالم الحقيقى، كما يضيف فريش موجود هنا فى داخل القصيدة أيضاً.

ويتحدث بريخت وفريش عن المسرح، فبريخت كان منكباً على إنجاز «الأورغانون الصغير»، الذى هو آخر ماتوصل إليه من تحديد لنظريته الدرامية. وبدأ فريش مدهوشاً ومتأثراً. ويتساءل عما إذا لم يكن بالإمكان تطبيق مبدأ التغريب على الرواية كذلك. وتؤكد لنا أعماله اللاحقة على درجة تأثره ببلقائه مع بريخت.

ويقول فريش «ثم كانت تأتى ساعة العودة» :

«فيأخذ بريخت قبعته وأنية الطبيب التى ينبغى وضعها عند عتبة الباب.. وحين لم تكن معى دراجتى، يرافقتنى إلى المحطة ثم يترك الرصيف بخطوات سريعة وخفيفة وقصيرة، وهو بالكاد يؤرجع ذراعيه ورأسه منحني قليلاً على كتفه، أما قبعته الغارقة على جبهته وكأنها تبقى إخفاء وجهه، فكانت تعطيه ملمح المتأمر أو الرجل الخجول، فى مثل تلك اللحظات كان من يراه يخيّل له أن أمامه عاملاً، أو عامل سكة حديد، ومع هذا كان يبدو أكثر وسامة وأكثر أناقة من أن يكون عاملاً، وأكثر تيقظاً من أن يكون شديد المراقبة لما حوله، إنه لاجئ اضطر للتخلى عن عدد كبير من المأوى، وكان أكثر حياء من أن يكون رجلاً مجتمع، وأكثر تبصراً من أن يكف عن قلقه،

كان إنساناً مقتلاً من وطنه.. يعبر زماننا، رجل اسمه بريخت، رجل عالم وشاعر لا يعرف المداينة»^(١).

الآن لم يكن بريخت يحمل أية جنسية على الإطلاق، ولم يكن يملك أية أوراق ثبوتية، لكنه كان موجوداً في بلد يتحدث الألمانية، في بلد فيه مسارح وممثلون جيدون، في بلد كان يكن له احتراماً كبيراً، وكان «الشوشيلهاوس» في زيوريخ يستعد لإعادة تقديم «الأم كوراج»، وفي الخامس من حزيران ١٩٤٨، وبإدارة كورث هرشفيلد وبريخت، قدم العرض الأول لمسرحية «بونتيل».

لكن حدثاً بالغ الأهمية حدث في شباط من ذلك العام؛ فالمسرح البلدى فى كوار، عاصمة كريزون كان قد دعا بريخت ليقبض للمسرح مسرحية سوفوكل «أنطيفون» من ترجمة فردريك هولدرن، وكان على هيلينا فايغل أن تلعب الدور الرئيسى أما الديكورات فقد أسندت إلى كاسبار نيهير. كان عرضاً رائعاً على جميع الأصعدة ونال الاستقبال الذى يستحقه، وكانت تلك أول مسرحية (لكى لانتقول أول موضوع) يونانية يقتبسها بريخت، فهذا الأخير كان يشعر بنفسه أقرب إلى روما منه إلى اليونان. غير أن الموضوع جذبه، فقد كان موضوعاً سياسياً ويعالج مسألة مقاومة الطغيان، وكان بريخت مشغول الفكر كثيراً بمستقبل المسرح، وكان يسعى بشكل خاص لإعادة توطيد الخزان (الريبرتوار) الدرامى وإعادة إحيائه الذى كان النازيون قد شوهوه ونكلوا به، وذلك لى يجعله يخدم الأزمان الجديدة، وتلك كانت بشكل خاص حالة «أنطيفون» هولدرن التى كانت قد استخدمت، ولاسيما فى الإخراج الذى قدمت به فى فيينا من أجل تمجيد النظرية النازية عبر وضع «الحساسية الأثنوية» (أنطيفون) بالتعارض مع «العقلانية الذكورية» (كريون) وعبر التشديد على العناصر الغيبية فى النص.

(١) ماكس فريش «المذكرات» .

تبدأ المسرحية التي وضعها بريخت بفصل تمهيدى تجرى أحداثه فى برلين فى شهر نيسان ١٩٤٥ والحرب تقترب من نهايتها. ثمة شقيقتان تخرجان عند الفجر من ملجأ بنى لاتقاء قصف الطائرات لتعودا إلى بيتهما، فتجدان أمام باب البيت شقيقهما مشنوقاً، وكان قد فر من فرقته المتراجعة، ربما كان لا يزال على قيد الحياة، فهل تجرؤ إحدى الشقيقتين على قطع الحبل أمام جندى القوات الخاصة الموجود فى المكان؟

عند ذلك تبدأ المسرحية، وهى مبدئياً اقتباس مسرحى للترجمة التى صاغها هولدران قبل أكثر من مائة عام، وكان ينظر إليها على أنها واحدة من تلك الترجمات الكلاسيكية الكبرى التى تمكنت من الحفاظ على عظمة الأصل وجلاله، غير أن تفحصاً يقظاً لنصى بريخت وهولدران يكشف لنا عن الفوارق ويرينا على الفور أن المسرحية التى أمامنا لاتتنمى لا إلى سوفوكل ولا إلى الشاعر الألمانى، حتى ولو كانت تحتوى على عناصر مقتبسة من الاثنين معاً، وذلك لأن المهم فى هذه المسرحية، كما يورد بريخت فى إحدى ملاحظاته، ليس تقديم المقاومة (وفى هذه الحالة المقاومة الداخلية للنازية)، بل دراسة الطغيان الذى يتهاوى، بعد الحرب العالمية الأولى كان فالتر هاسنكلير قد كتب مسرحية قوية عن «أنطيفون»، تكون فيها البطلة تجسيداً للسلام. كذلك عمد بريخت إلى جعل المسرحية حاملاً يسمح له بالتعبير عن مشاعره إزاء الحرب، غير أن مركز الاهتمام هنا ليس أنطيفون بل كريون. والمسرحية تبدأ بشكوى أنطيفون الرائعة والتقليدية المتعلقة باللعة التى حلت على أسرتها، غير أن بريخت استبدل مجازية هولدران السلفية (وإنما ذات الجلال والروعة) بأسفار أكثر إيجازاً لكنها لاتقل عن أشعار هولدران نبلاً.

فحين يكتب هولدران:

«أختى، يا أختى العزيزة، أيسمين!

«هل تعرفين تعاسة واحدة لم يعمد زيوس، رب الأرض،

«إلى تكييلنا بها فى مجرى حياتنا.

«منذ اليوم الذى خطفنا فيه أوديب».

يترجمها بريخت على الشكل التالى:

«أيسمين، أيتها الفرع التوأم المتحدر من سلالة أوديب.

«قولى لى، هل هناك فوضى لم يلق رب الأرض ربقتها علينا؟».

ومن الواضح أن أبيات بريخت موجزة، وأقل ثقلاً وأكثر سهولة على الفهم بالنسبة إلى المستمعين من أشعار هولدرن، بيد أننا نلمس منذ البداية تغييراً جذرياً بالنسبة إلى العمل الأصلى، فمسكرون لا يدافع هنا عن طيبة ضد هجمات الأرجيين الذين يقودهم بولينيسوس، أحد ابني أوديب، بل هو يهاجم أرغوس، بغية نهب مناجم الحديد فيها. وأيتيوكل وبولينيسوس شقيقاً أنطيفون، ليسا هنا، كما فى الأصل، فى معسكرين متعارضين، بل هما يحاربان معاً فى جيش كريون، أما بولينيسوس فإذ يثيره موت أيتيوكل، يترك ذلك الجيش، فيقتله كريون ويمنع دفنه تبعاً للطقوس، بذريعة أنه قد اقترف جريمة الجبن. بعد هذا نعود إلى الأحداث التقليدية: فأنطيفون تحاول أن تهيل التراب على جثمان أخيها فتفاجأ بالحرس المكلفين بحماية الجثمان.

هذه المسرحية ما كان لها أن تكون مسرحية بريختية لو كان العنصر الطبقي غائباً عنها، وهذا العنصر يتم التعبير عنه بلسان الحارس الذى يأتى ليقول لكريون، قبل اكتشاف المذنب، بأن أوامره قد خرقت، وحين يتهمه الملك بأنه قد ارتشى يجيبه قائلاً:

«إن ما أخشاه، هو أنى فى بحثى عن المذنب،

سأجد نفسى وحول رقبتى حبل .

«فبين الأيدى الرفيعة، غالباً ما يكون هناك،

للناس الذين مثلى، حبل أكثر مما يكون فضة»

إن بريخت يعطى لـ «نشيد إلى الإنسان» الذى وضعه سوفوكل، سمة رائعة غير أنه يضيف إليه إضافة مميزة، فسوفوكل، الذى يرى أن الإنسان يتمتع بقدرات لا تنتهى

«ومن بين عجائب العالم، مامن أعجوبة هناك تفوقه». والذي يذكر المآثر العظيمة التي يستطيعها الإنسان، يتحدث كذلك عن عجزه إزاء الموت، واضطراره لاحترام شرائع الآلهة وقوانين المدينة. أما بريخت فإنه يطور القسمين الأخيرين:

«تماماً كما أنه يرغب الثور يرغم أقرانه/ على إحناء رقبتهم، وأقرانه/ ينزعون له الأحشاء/ وحده ليس قادراً على ملء معدته/ ومع هذا نراه يشيد الأسوار من حول بيته/ فالإنسان لا ينظر بعين الاعتبار إلى ما يخصه كإنسان، ويصبح بالنسبة إلى ذاته وحشاً ضارياً».

وأنطيفون لا تعود هنا مهمة بتعسف كريون وقسوته، بل هي تتهمه بالإمبريالية وبالروح الحربية، وتتنبأ له بأنه سيصبح طاغية. إنها تموت، كما يموت هيمون، ابن كريون وخطيبها، لكن ليس قبل أن يتدفق الأرجيون تدفق السيل، ليبيدوا أهل طيبة، قاتلين في طريقهم الابن الثاني للملك و«طيبة سقطت» يزمر كريون الذي كان قد حاول ودون جدوى الحيلولة دون موت هيمون، والذي نراه الآن حاملاً ثوبه المدمى.

لقد كانت مسرحية «أنطيفون سوفوكل التي قدمت في الكوار، لافتة النظر لأسباب عدة، فالإخراج هنا تولاه بريخت، كما أن هيلينا فايغل عادت لتلعب من جديد بعد أن ظلت غائبة عن خشبة نحو عشرة أعوام، أما كاسبار نيهير فقد انضم إليهما ليصمم الديكورات.

والحق أن المسرحية كانت تجربة استثنائية بالنسبة إلى الجمهور؛ فهو لم يجد فيها أي شيء من تلك العناصر التي اعتادت مواكبة الكلاسيكيات الإغريقية الكبرى. فبدلاً من الإكسسوارات المعتادة «هناك نصف دائرة مؤلفة من حواجز خشبية علقت عليها قصبات طليت باللون الأحمر، حيث مددت مقاعد طويلة بوسع الممثلين أن يجلسوا عليها في انتظار دورهم، وفي الوسط تترك الحواجز الخشبية فراغاً وضعت فيه أجهزة الصوت التي تشغل تحت بصر الجمهور وسمعه، أما الممثلون الذين أنجزوا دورهم فيمكنهم استخدام هذا المخرج، أما حيز التمثيل فقد حدد بأربعة أعمدة علق في قمة كل منها رأس حصان.. والممثلون يجلسون على الخشبة، قصد جعل الجمهور يشعر

بأنه مدعو إلى تقديم عمل يظل مهما عدل، أشبه بقصيدة قديمة، بدلا من أن يتخيل أنه اقتيد إلى مكان الأحداث.. ثياب الممثلين الرجال خيطة من الحرير أما ثياب النساء فمن أقمشة قطنية.. أما الإكسسوارات فقد عني بها عناية خاصة، إذ أسند أمر صنعها لحرفيين ماهرين، وذلك لمجرد تقديم إكسسوارات جميلة للمتفرجين وللممثلين، وليس من أجل جعل الجمهور يحس أنه في مواجهة إكسسوارات حقيقية».

إنه لمن الأمور المميزة لبريخت ولهيلينا فايغل، كما لكسبار نيهير على أى حال، أن يكونوا قد وجهوا كل عنايتهم لاستعراض يقدم أمام جمهور ريفى، ويعرض فى مسرح صغير يستخدم فى العادة بوصفه صالة سينما أيضاً، ويقوم بالأداء فيه ممثلون لا خبرة لديهم. فبريخت كان يحب هذا النوع من البداية، وكان يدير العمل وهو جالس على مقعده العزيز القابل للانطواء (والذى كان يستخدم عرشاً لكريون أيضاً) وكان يوجه الممثلين، بشئ من التوتر المتبادل بين وقت وآخر على أى حال، وبرىوى هانس كوريال، المدير الفنى للمسرح، بأن العرض كان يترك انطباعاً عميقاً على الكثير من المتفرجين فى الوقت الذى اتفق فيه مثقفو الكوار فى مجموعهم على إدانة ما فى العمل من روح مضادة للتقاليد وما يطبعه من تقشف. ويضيف أن الصالة، على الرغم من أن عدد المرات التى قدم فيها العمل قليل كانت تظل نصف فارغة. وفى مقابل هذا كان المتفرجون من أبناء الجيل الجديد - طلاب من المدينة ومن جوارها - يقدرّون إضافات بريخت حق قدرها.

على أى حال لنا أن نتساءل عما إذا كان بريخت قد أنجز هنا غايته، التى كانت تقوم فى خلق مسرحية جديدة عبر تقطيع أوصال فاجعة سوفوكل، فالقوة الرهيبة والدافقة لكريون وهو يدفع، لدى سوفوكل، حتى التجديف، الشتائم التى يهילהا على جثة بولينيسيوس، لأنه عدوه، تبدو لدى بريخت نوعاً من الرذيلة، وذلك عبر تحويل الغلطة كلها إلى مجرد جبن. كما أن التفسير الاقتصادى لحرب الأرجين والطيبين، لا يبدو هنا أكثر إقناعاً مما كان فى الأصل، حيث تعود الحرب كلها إلى مجرد استعراض للقوة.

مع هذا العرض افتتح بريخت سلسلة من النماذج (برامج العرض المكتوبة والمصورة)، وهذه الأعمال تحتوى على صور كثيرة ومفصلة لروث بيرلاو (التي كان قد سبق لها أن حاولت مثل هذه التجربة في الدانمارك مع بريخت)، ومرفقة بملاحظات تفسر كل مرحلة من مراحل العمل الممهد لتقديم مسرحية من المسرحيات، ولقد تبنت هذه النماذج ثمينة للغاية، ليس فقط لأنها كانت تلقى ضوءاً على أساليب بريخت الشخصية، بل لأنها كذلك كانت تقدم آراء عمل للفرق الدرامية الأخرى الراغبة في تقديم أعماله.

غير أن شهرته ونشاطاته لم تحل بينه وبين التعرض للمتابع التي سببتها له السلطات الحكومية السويسرية؛ فباختصار كان بريخت لا يزال وعلى الدوام «إنساناً على حدة». لقد كان له أن يعتاد على الضغوطات البيروقراطية، وتلك الضغوطات لم تكن ملذة على أى حال. لذا صار عليه أن يفعل شيئاً ما.

كان المستقبل يبدو وضاءً وذلك بفضل كاسبار نيهير الذى عرف بريخت بالموسيقى غونفريد فون أينم، المدير الموسيقى لمهرجان سالزبورغ. وكان فون أينم يرغب فى نث دم جديد فى تلك المؤسسة. لذا رأى فى بريخت الإنسان الجديد القادر على أن ينتزع المهرجان من حالته البليدة التي تجعله يقف خارج الزمن، وبما أن بريخت كان مهتماً بالموضوع، جهد صاحبنا لكى يحصل له على الأوراق الضرورية، وهكذا أقام مؤلفنا وعائلته فى سالزبورغ حيث كانت تنتظر بريخت مشاريع طموحة، فلقد جرى التفكير بتقديم «الأم كوراج» و«أنطيفون» و«دائرة الطبشور القوقازى»، ثم ولنا سبة الذكرى المثوية لجوته النسخة الكاملة من «فاوست» وذلك فى سالزبورغ كما فى فيينا، لكن كل هذه المشاريع لم تنجز لسوء الحظ. كان فون أينم قد ضمن لنفسه تعاون محافظ سالزبورغ، الدكتور رهرل، وانتهى الأمر ببريخت إلى الحصول فى العام ١٩٥٠، وبعد إقامة عامين، على الجنسية النمساوية. وحين صار هناك لغط من حول القضية، حدثت فضيحة أفضلت مشروع سالزبورغ بشكل نهائى، وكان من النتائج المؤسفة لهذا الفشل، أن عملاً أصلياً وضع خصيصاً برسم المهرجان، وكان له أن يؤثر على بريخت تأثيراً حيوياً

وهو عبارة عن مسرحية عنوانها «رقصة سالزبورغ الجنائزية»، لم ير النور أبداً رغم أن بريخت ظل يشتغل عليه حتى صيف ١٩٥١.

لقد فسرت بأسباب مختلفة الجهود التي بذلها بريخت في سبيل الإقامة في النمسا، وثمة نقاد يزعمون لأنفسهم حق التسلسل إلى وعى الآخرين الباطني، عزوا تلك المحاولات إلى دوافع مبهمه. وحسبنا هنا أن نشير إلى رسالة كتبها بريخت لفون أينم في نيسان ١٩٤٩ قال فيها:

«إنني أعرف شيئاً سيكون أكثر فائدة لى من السفه (على حساب مشروع سالزبورغ) إنه جواز سفر. فإذا كان هذا الأمر ممكناً سيتوجب تفادي أى دعاية من حولي، وأفضل أسلوب للوصول إلى هذا سيكون التالي: هـ.ف. فايغل هي نمساوية بالولادة (ولدت في فيينا). وأنا منذ العام ١٩٣٣ مقتلع من الوطن (أى بدون جنسية) وليس ثمة في الوقت الحاضر حكومة ألمانية، فهل سيكون في وسعها الحصول على جواز سفر نمساوي؟ وأنا بصفتي زوجها.. لايسعنى أن أذهب لأقيم في جزء من ألمانيا، وأكون ميتاً بالنسبة إلى الجزء الثانى.. فلقد بدأ السويسريون يثيرون في وجهي المتاعب».

كان الحلفاء قد رفضوا السماح له بالدخول إلى القطاع الغربى، لقد صار هناك الآن بلدان ألمان، لكن أياً منهما لا يتمتع بحكومة مستقلة، ولاننسى هنا بأن جمهورية ألمانيا الديمقراطية لم تصبح دولة مستقلة إلا في السابع من تشرين الأول ١٩٤٩

وبما أن «رقصة سالزبورغ الجنائزية»، قد ولدت في سويسرا، وعلى الرغم من أن بريخت لم ينجز مسودتها إلا في العام ١٩٥١، فمن الضروري تحليلها منذ الآن.

كان على مسرحية بريخت هذه أن تكون المعادل الحديث لمسرحية إنجليزية أخلاقية شهيرة عنوانها «كل رجل»، كان هوغو فون هوفمنشتال قد حدثها، وكانت في المرحلة ما قبل الهتيرية «حصان المعركة» الذى من الضروري وجوده بشكل دائم بين الأعمال التى تقدم في مهرجان سالزبورغ. وكان ذلك النوع من البرامج يعانى في آن معاً

من شيخوخة طبيعية، ومن عبء ثقيل ألقاه على كاهله أسلوب ماكس رينهاردت المسرحي، وكان فون أينم يأمل فى تجديد شبابه. أما بريخت الذى كان يبحث عن أرض نشاط جديدة، فكان يرى فيه وسيلة لإنجاز طموح قديم.

من ناحية مزاجية، كان يشعر بنفسه قريباً، إن لم يكن من المحتوى الدينى لتلك المناسبة القروسطية، فعلى الأقل من عناصرها الفولكلورية، وكان يأمل أن فى مقدوره أن يسقط عليها موضوعة معاصرة، فأى شىء هناك أكثر جاذبية من فكرة «الرقصة الجنائزية» وخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار الباليه الجيد الذى تم تنفيذه من أجلها؟ أو لم يكن بالإمكان مراودة الأمل فى أن مدينة سالزبورغ المحترمة والنمسا العريقة نفسها، لم تعود الآن، وفى وهدة الحرب، تتنكران لفكرة التغيير!

كان على «رقصة سالزبورغ الجنائزية» أن تنقسم إلى قسمين: فى الأول يعقد الإمبراطور مع الموت حلفاً ينص على تعهد هذا الأخير (الموت) بأن يهتم فقط بالبائسين والفقراء، تاركاً القادرين وشأنهم، وإنه لعقد غيبى بالنظر إلى أن الإنسان لا يستطيع الوثوق بالموت! وفى القسم الثانى يرينا المؤلف ردود فعل عائلة برجوازية أمام الطاعون، حيث نرى ربة البيت السيدة فروهفيرث تتصرف بطريقة بريختية نموذجية وهى تعجل من نهايتها حين تشتترى خرفاناً رخيصة الثمن فى محاولة منها للاستفادة من العنوى المستشرية، وبعد ذلك تشهد كرنفالاً جنائزياً وسط المدينة التى داهمها الطاعون.

إن المقاطع المهمة التى تمتلكها من هذا العمل تدفعنا إلى الاعتقاد بأن هذه المسرحية كانت ستؤدى إلى ردود فعل قوية؛ فبريخت كان قد اعتاد الاشتغال على عناصر مشابهة، وهنا ثمة مادة تتيح كتابة مشاهد استثنائية، على سبيل المثال مشهد الخناقة بين الموت والتجارين المنهمكين فى بناء جسر للإمبراطور (فالموت يريد إقناعهم بالاعتقاد فى استخدام المواد وحين يرفضون يذهب غاضباً لبناء أكواخ متزعزعة للفقراء، والمشهد الذى يشكو فيه الموت (الذى يرمز إلى الرأس المالية) أمام الإمبراطور لأنه قد عومل بشكل سيئ، ويعلمه محدثه بأنه هو أيضاً قد عومل بشكل سيئ، أو أيضاً مشاهد الحوارات الأكثر ألفة التى يتم تبادلها فى منزل السيدة فروهفيرث،

وهي حوارات ذات رنة قروسطية لاشك فيها، لقد كان من شأن كل هذا أن يحيى مهرجان سالزبورغ من رقاده!

فى الوقت نفسه الذى كان يسعى فيه للحصول على مرفأ يرسى فيه مرساة مهنته، لم يكن بريخت ليدع شيئاً يلهيه عن عمله. فخلال منغاه فى إسكندنافيا، كانت معاونته مارغريت ستيفن، التى ماتت بعد ذلك، قد ترجمت مسرحية لكاتب نرويجى هو نوردال غريغ بعنوان «الهزيمة»، مسرحية حول كومونة باريس».

كان نوردال غريغ، كاتباً ومؤلفاً مسرحياً موهوباً، ساهم فى حركة المقاومة ضد النازيين، وقتل خلال غارة جوية على برلين فى العام ١٩٤٣، وكانت مسرحيته حول كومونة باريس قد استوحيت من المصير المتساوى الذى آلت إليه الحرب الأهلية الإسبانية وانتصار فرانكو وحلفائه. وكان يبدو لغريغ أن ثمة توازياً بين أحداث ١٩٣٦-١٩٣٩، والأحداث الميرييرية التى أدت فى ١٨ آذار من العام ١٨٧١، إلى أيام أيار الدامية، وإلى نهاية الكومونة.

تقع أحداث المشهد الأول من مشاهد الهزيمة عند نهاية الحرب، وكان تبار قد قبل بالشروط المذلة التى فرضها عليه بسمارك، وشرع، بمساعدته، بسحق كومونة باريس البروليتارية والحرس الوطنى، اللذين كانا قد عارضوا مبدأ الاستسلام والعودة إلى الهدنة. يومها رفض العمال الباريسيون تسليم أسلحتهم التى كانوا قد دفعوا ثمن غذائهم ثمناً لها، وذلك لكى يوجهوها ضد البروسيين. يطلب تبار من بسمارك إطلاق سراح الـ ٤٠ ألف جندي الذين كان الألمان قد أسروهم، ثم يشن بقوى مضاعفة العدد، هجومه ضد باريس. أما الكومونة فإنها لاتستطيع شيئاً ضد جيش يفوقها عدداً وعدة. ويصف غريغ الشهرين الأخيرين الحافلين بالأمال المؤلمة وبالنضالات الممزقة، وذلك بعاطفة لاتخلو من القوة. فلدى جماعة الكومونة ثمة تساؤل حول استخدام الإرهاب، وثمة تساؤل حول ماينبغى فعله بالخونة وبالتعاونين مع العدو، وثمة خشية من أن تكون الطيبة فى نهاية الأمر خيانة، لكن جماعة الكومونة لايتوصلون أبداً إلى حل انشقاقاتهم الداخلية، ولسوف يبدو عما قريب أن النهاية باتت وشيكة.

فكيف ياترى سيمكن للكلمات الكومونى دليكلوز النبيلة القائلة «الإنسان لن يستغل بعد الآن، سيكون من الآن وصاعداً إن تتحقق؟ وكيف والطيبة، ذلك السلاح القديم والبائد، أن تنتصر على بنادق تبار المتطورة؟

مسرحية غريغ هي مسرحية الأسئلة التى تظل بدون أجوبة؛ ففى المشهد الأخير نرى من تبقى من جماعة الكومونة - وبينهم أطفال - يقوزعون فى مقبرة ينتظرون فيها وصول القوات المضادة للثورة، ومعهم دليكلوز العجوز «دليكلوز: وهكذا تنتهى الكومونة إننى أتحمل، أكثر من أى واحد آخر، مسئولية الإرهاب والموت، هل تكرهوننى؟»

«بيار: ألا تفهم يادليكلوز؟ عندنا فى الشوارع لم يكن ثمة سوى العبودية والبؤس، وهم الغد، ثم، ومن جديد العبودية - وأخيراً كان الموت يأتى. يالها من لا جدوى وياله من بؤس! لكن اليوم يختلف الأمر، لقد صارت الحياة شيئاً عظيماً، ومن الخسارة تركها.

«دليكلوز: .. نعم إن أولئك الذين يأتون من هناك بوسعهم إبادة هذا الشعب بقنابلهم، لكنهم أبداً لن يكونوا قادرين على انتزاع قدرة هذه الأرض على الاخضرار مرة أخرى ذات يوم.

«لوسيان: لكن الآخرين، أولئك الذين سيأتون من بعدنا، ينبغي أن يكونوا مسلحين بشكل أفضل! فى المرة القادمة، علينا أن ننتصر! أن ننتصر! أن ننتصر!».

إثر هذا يأتى اعتراف دليكلوز المرير: لايمكن للطيبة أن تنتصر إلا بالقوة» إنه على الثائرين لنا، وعلى أطفالنا أن يكونوا نوى قوة فوق إنسانية.. فالأجيال التى ستلينا ستعيش أزماناً مريعة، هل ستذبح؟ أجل، هل ستفقأ لها العيون؟ أجل، هل ستموت؟ أجل، فهى أجيال ستفضل الموت ألف مرة على فقدان إرادة التحول إلى أناس أحرار»، وهو ما ترد عليه الصغيرة غابريال بأنه إذا كان هذا هو القانون، فعلى الإنسان أن يتجاوزه.. عليه أن يتجاوزه بعدم إبداء أى عناد وتصلب إلا إزاء أمر واحد: الظلم، وبما أن القتلة يقتربون تطلب من الأطفال أن يستقبلوهم «بإيمانهم الذى لا يقهر، ويمستقبلهم» وهما ينعكسان فى ابتسامتهم.

لم يعيش غريغ زمناً يكفيه لمشاهدة هزيمة هتلر، وكذلك كان حال مترجمة مسرحيته، مارغريت ستيفن فى العام ١٩٤٧ أصدرت دار نشر ألمانية شرقية، ترجمة ستيفن، وربما كانت تلك هى المناسبة التى جعلت بريخت يستشعر تجدد اهتمامه بكمونة باريس، ولقد عثر فى مكتبات زيوريخ العامة على الوثائق التاريخية التى كان بحاجة إليها، وكتب مسرحيته الخاصة بين ١٩٤٨ - ١٩٤٩، ولقد بدت له مسرحيته. عن حق على أى حال وكأنها «عرض - مضاد» لمسرحية غريغ أكثر مما بدت اقتباساً لها. ورغم أنه يستعير هنا المواقف والشخصيات نفسها، ورغم أن المناخ يسوده هنا الموت والهزيمة أيضاً، فلقد عمد بريخت إلى التخفيف من المشاهد الأكثر تأثيراً فى المسرحية النرويجية، مشدداً فى المقابل على العناصر السياسية والاجتماعية، وكذلك عمد إلى التخفيف من الوصف الحى، والمريع بما فيه الكفاية، للأحوال التى تحملها الباريسيون خلال الحصار، فى الوقت الذى كانت تهيمن فيه المجاعة ويضطر العمال لبيع أدواتهم بغية الحصول على خبز لعائلاتهم، فيما يصطاد الصغار الفئران فى النهر ويبيعونها لمن يشتريها ليأكلها، كذلك نقل بريخت مركز الثقل فى المسرحية من مكان إلى آخر، فهو كان أقل اهتماماً بوصف الأعمال الإرهابية الفوضوية - النقابية على الطريقة الباكوفينية، التى كان يقوم بها ريغو، والفظائع التى كان يرتكبها المعسكران، منه بمحاولة توضيح الأخطاء المأساوية التى ارتكبها الكومونة.

لم يكن لدى بريخت مايكفى من الوقت لإجراء إعادة نظر أخيرة فى مسرحيته، كما أنه لم يرها تمثل على المسرح، وفى سبيل تقدير عظمة هذه المسرحية، لأبد من مشاهدتها فى الإخراج الفريد الذى تقدمها به «البرلينر إنسمبل». ورغم أن شكل هذه المسرحية ظل ناقصاً فإنها لا تبتعد أبداً عن التحليل الأيديولوجى الذى يقودها، وهو فن من الواضح أن بريخت صار معلماً فيه، فالمرح هنا يتتالى مع الحنان، والسخرية مع الغضب. ولقد كان من شأن هذه المسرحية أن توصف بأنها «دراما شعبية جادة» لولا أن المشكلات التى تحركها لم تكن من تلك المشكلات التى تهز العالم. وكما يحدث فى أعمال بريخت الأخرى نلاحظ هنا أن أفواه الشعب نفسه (العمال والعمالات) هى التى تعبر عن الحكمة، أكثر مما تفعل أفواه قادة الشعب.

نحن الآن فى ٢٢ كانون الثانى ١٨٧١، أى ثمانية أيام قبل تسليم الحكومة الفرنسية باريس للعدو، وحتى الآن لا يزال أعضاء الحرس الوطنى يقاتلون ويموتون فى سبيل فرنسا، على الرغم من أن المؤامرة التى تحاك ضدهم صارت واضحة للعيان. أما شعب باريس الفقير، الذى دفع من جيبه ثمن المدافع، فهاهو ينتفض إذ يعلم بأنه مطالب الآن بالاستسلام وتسليم الأسلحة. هؤلاء البائسون، هانن نراهم هنا فى مونمارث، هناك الجد، وهو عامل بناء، والسيدة كاييه وابنها جان، وكوكو الساعاتى، وجانفياف المدرسة، ولانجفين، صهر السيدة كاييه، الذى سيصبح بالتالى مندوباً فى كومونة باريس. هؤلاء الناس هم الذين يتحملون وزر الحرب والجاعة، وهم بشكل خاص الذين سيكون عليهم أن يدفعوا نفقات الصلح والتعويضات التى يطالب بها الألمان، وهم أخيراً، صانعو الكومونة الذين ينتفضون ضد تبار وجماعته.

قد يدهش القارئ لدى سماعنا نتحدث عن الحنان بصدد مسرحية لبريخت ومع هذا فإن الحنان موجود فى «أيام الكومونة». أما فيما تبقى، فلنقل بالأحرى إننا لعائرون على احترام الفرد يجسده بشكل خاص، الجد حين يقدم للسيدة كاييه دجاجة تركها خلال فراره أحد أثرياء الحرب من ذوى الكروش، أو حين، فى وقت لاحق، يهدبها مدفعاً تم إنقاذه من المصادرة ويستدافع عنه مع النسوة الأخريات، نون أى لجوء للقوة، ضد الانتهاكات التى يقوم بها الجيش النظامى. إن ثمة قسطاً كبيراً من المرح فى هذين المشهدين، وكذلك ثمة مرح فى الاحتفال الذى يقيمه الجد وسكان مونمارتر الآخرون احتفاءً بولادة الكومونة ويشربون فيه نخب الحرية، فالواقع أن الجد وجان كاييه ينتهزان المناسبة ليقلا محادثة وهمية تدور بين بسمارك وتبار. ومع هذا فإن القلق ماثل على الدوام بصورة ضمنية، فهو ماثل خلال المداولات التى تجريها الكومونة وقد تشكلت لتوها معلنة عن «إعلان الحقوق» الجديد، وفى الصراعات التى تندلع بين المنوبين، وبشكل خاص قلق الجد حين يتوسل إلى لانجفين، بحس سياسى يكاد يكون غريزياً وتنبؤياً أن يشن هجومه ضد فرساي قبل أن تتحرك جيوش تبار نحو باريس.

بكلمات بالغة الجمال والبساطة يعبر الجد، فى البداية عن سروره لولادة الكومونة فيقول:

«أيها الأصدقاء، إننا نعيش أول ليلة فى التاريخ لاتعرف فيها باريسنا أية جريمة قتل، وأية سرقة، وأية عملية نشل، ولا أى خرق للعادات الأخلاقية، لأول مرة تكون شوارعها آمنة بغير ما حاجة للشرطة. وذلك لأن المعرفيين واللصوص الآخرين، وجامعى الضرائب والصناعيين، والوزراء والغوانى والكاهن جميعهم هاجروا إلى فرساي، لقد صارت باريس مدينة يمكن سكناها.

أما لانجفين، فإنه يتساءل عما إذا لم تكن «الحرية الشاملة» وهماً فى السياسة. ويقول وهو يرفع كأسه «إننى أشرب نخب الحرية الجزئية» وحين تريد جنغيف أن تعرف السبب يضيف «لأنها تؤدي إلى الحرية الشاملة». وهو بدوره مقتنع بأنه كان من الضروري شن الهجوم على فرساي فى الثامن عشر من آذار، إنه الشعب هو الذى يعلم أساتذته. «تعلمى أيتها المعلمة» يقول لانجفين لجنغيف. وكما فى مسرحية غريغ نرى يزلز البسيط والنزيه يتعرض لخداع حاكم مصرف فرنسا، الذى كان منذ البداية يتآمر مع تبار. وبريخت يصرخ بلسان لانجفين:

«أه كم من الأخطاء ارتكبنا! وكم من الأخطاء ترتكب! طبعاً كان ينبغى علينا أن نسير نحو فرساي فى الثامن عشر من آذار دون إبطاء. أه لو كان لدينا متسع من الوقت، لكن الشعب لا يتمتع أبداً إلا بساعة واحدة. وبالبؤسه إن لم يكن فى انتظار تلك الساعة قد جهز نفسه واستعد للمعركة».

وتتساءل جنغيف عن السبب الذى جعلهم لا يأخذون من أقبية مصرف فرنسا ذلك المال الذى هو من حق الشعب والذى كان بالإمكان استخدامه لرشوة السياسيين والجنرالات، جماعة فرساي وجماعة بسمارك على السواء، فيجيبيها لانجفين «بسبب تلك الحرية التى لايفهم منها أحد شيئاً. فكجيش يجازف كل جندى فيه بالموت لكى يحيا وطنه، كان علينا أن نستعد للتخلّى عن الحرية الفردية حتى اللحظة التى تنتزع فيها حرية الجميع انتزاعاً».

وتلج جنفيا في تساؤلها «أولم يكن هذا مجرد الرغبة في عدم تلطيخ الأيدي بالدماء». ويجيبها لانجفين «أجل، لكن في مثل هذا النوع من المعارك يتوجب على المرء أن يختار بين الأيدي المدماة والأيدي المقطوعة».

في الصراع غير المتكافئ الذي تخوضه ضد تبار وضد ماكماهون، ينبغي على جماعة الكومونة أن تستسلم أمام تفوق العدو في العدد والعدة. ويقول فرنسوا فور «إنهم مسلحون بشكل جيد، وبالبنادق الرشاشة. إنكم تعلمون أن العصر الجديد بدأ عبر إعطاء أسلحته الجديدة للذئاب القديمة».

والبرجوازية، حاملة المناظير، تتأمل من أعالي فرساي (ومن جبل فاليريان في النسخة الفرنسية) انسحاق الكومونة وسط اللهب والدماء:

«الدوقة: أيها السيد تبار، إن هذا لكفيل بإدخالك بهو الخلود. لقد أعدت باريس إلى مالكتها الحقيقية، إلى فرنسا.

«تبار: لكن فرنسا هي أنتم ياسيداتى وسادتى».

مع «أيام الكومونة» كان بريخت قد كتب أولى تراجيدياته. صحيح أنها لم تكن تنتمي إلى الأسلوب التقليدي، لكنها كانت قريبة منه. لكن لم تراه اختار هذا الموضوع في تلك الأونة بالذات؟ نحن لا يمكننا إلا افتراض أجوبة ممكنة، فهل تراه كان راغباً في جعل تلك المسرحية إنذاراً؟ لقد كانت الهوة بين الشرق والغرب تتسع بشكل بالغ الخطورة، وكانت نظرية ترومان والحرب الباردة تزدان من حدة التوترات الدولية. ولم يكن بالإمكان استبعاد قيام حرب جديدة، استبعاداً كلياً. ففي أميركا كانت القوى اليمينية تزداد صلفاً، وكانت لجان التحقيق ضد «التخريب» تزداد عدداً وضراوة. والنخبة المثقفة في الولايات المتحدة، إذ زاد إحباطها أكثر وأكثر، بادرت إلى الاستسلام أو صممت. لكن هل لنا أن نقول بأن الإنذار الذي يوجهه بريخت يشمل كذلك الاشتراكية، ولاسيما ألمانيا الشرقية؟

وذلك لأن المسرحية كانت تجهد لتكشف الستر عن عملية تاريخية وعن تعاقب الأحداث يقود طبقة اجتماعية. هي الطبقة العاملة إلى الاستيلاء على السلطة لزمان، ولخلق شكل جديد للدولة البروليتارية، ثم ينول كل هذا إلى الفشل. إن الصراعات فى المسرحية قسمان: فهناك أولاً تلك الصراعات التى يتجابه فيها العمال والبرجوازية، تلك البرجوازية التى سوف تحاصر جيوشها باريس عما قريب، ثم هناك الصراعات الأخرى التى تتأتى عن الانشقاقات الداخلية والأخطار التى ترتكبها الكومونة الجديدة. وإذا كانت الهزيمة أمراً محققاً، فهى هكذا بسبب الصراعات الثانية أكثر منها بسبب الصراعات الأولى. فإين هو، لكى نستعير مصطلحاً تقليدياً «القدر المأساوى» الذى يؤدى إلى دمار أصحاب العلاقة؟ إنه يكمن فى «عدم كفاءة طبقة لم تنضج بعد، ولم تتعلم بعد بما فيه الكفاية. ولا تقاد كما ينبغي» وهى تواجه ضرورة بناء مجتمع جديد. وأخطاؤها، إن جاز لنا استخدام هذه الكلمة، تتأتى من طبيعتها الطيبة (التي تمنعها من الهجوم على فرساي فى اللحظة المناسبة)، ومن تلك الفضائل الأخرى وليدة عدم التجربة، التى تجعلها تنسى تقريباً أن أكلى لحوم البشر ينتظرون عند الأبواب، فى مسرحية بريخت كما فى الواقع التاريخى، تنتج التعاسة كلها عن الضعف الذى يبيده بزلى أمام حاكم مصرف فرنسا، وتردد زملائه إزاء الخيانات الداخلية، وهذا كله، يبرهن الجد أنه يشعر به بشكل جيد حين يعبر عن قلقه حين يرى جاسوساً لتبار وقد أطلق سراحه بناء على مساع تقوم بها السيدة كاييه وأبنائها.

لكن هل هو على حق آرثر آدموف (أحد كبار المعجبين ببريخت) حين يقول بأن «أيام الكومونة» مسرحية فاشلة، وذلك لأنها تجلس بين مقعدين، حيث هناك الشخصيات من جهة، والموقف التاريخى من الجهة الأخرى، دون أن يؤخذ أى من هذين العنصرين حتى منتهاه^(١).

(١) آرثر آدموف فى مجلة «النقد الجديد» الرقم ١٢٣ (شباط ١٩٦١).

يقيناً إن هذا التفسير صحيح جزئياً، وذلك لأن بريخت كان يرفض قصداً، إعطاء شخصياته الرئيسية «تاريخاً سابقاً» وبالتالي يجعل منهم أفراداً بدلاً من أن يجعلهم أعضاء في حركة جماهيرية، إن ماكان يثير اهتمام بريخت أكثر من غيره إنما هو العملية التاريخية، كما تنعكس في اجتماعات الكومونة، أو في نشاطات العمال الذين بالكاد كانت لهم أسماء، والذين يقاتلون على المتاريس، أو ينخرطون في انهماكاتهم المعتادة. لكن كيف يمكن تقديم هؤلاء الأبطال الذين لا اسم لهم، هؤلاء الناس الذين وخلال ٧٣ يوماً يفرضون القوانين ويصدرون المراسيم ويغيرون وجه العاصمة الفرنسية تغييراً تاماً؟ أولئك الرعاع الذين صاروا محط تبجيل أسطوري، أولئك الذين كانوا يتولون بأنفسهم تعليم أساتذتهم وقادتهم؟

وبما أن بريخت لم يتمتع بما يكفي من الوقت لإعطاء مسرحيته شكلها النهائي، من الصعب علينا أن نخمن الكيفية التي كان بها سيتصرف لحل هذه المعضلة العويصة.

من وجهة نظره الخاصة، لم تكن «أيام الكومونة» تشكل تراجيديا؛ فالموقف لم يكن تراجيدياً إلا بالنسبة إلى إعفاء الكومونة وفي لحظة تاريخية محددة. غير أن فشلهم لم يكن من فعل قوى ثابتة أو متعالية. فإذا كانت معظم الشخصيات تعي حقائق الأمور متأخرة، فليس من الضروري أن يكون هذا الوضع هو وضع متفرجى اليوم. فهؤلاء يمكنهم أن يستخلصوا مما يرون درساً يتيح لهم أن يتحركوا، وذلك ماكان عليه أمل بريخت وغايته.

العودة إلى برلين

فى الثانى والعشرين من تشرين الأول ١٩٤٨ عاد برتولت بريخت إلى برلين بصورة نهائية. صحيح أن كانت برلين مقسومة بين الشرق والغرب، لكنها مع هذا كانت لاتزال هى المدينة التى بنى فيها شهرته قبل أكثر من ربع قرن، وفى كانون الثانى من العام نفسه، كان ولفغانغ لانغهوف قد أعاده إلى ذاكرة الشعب الألمانى حين قدم فى الـ «بويتش تياتر» مسرحية «خوف ويؤس الرايخ الثالث» وهذه المسرحية حين عرضت خلقت انطباعاً عميقاً وأتاحت للصحافة الشيوعية أن تبدى أملها فى أن تتخذ أعمال بريخت الاتجاه الواقعى الذى تحتاجه ألمانيا الشرقية. واحتفالاً بعودة بريخت أقامت الرابطة الثقافية مأدبة حضرها القائد الشيوعى الألمانى فلهلم بيك والكولونيل السوفييتى سيرج تولبانوف، ويومها وضع الـ «شتادت تياتر» (مسرح الدولة) فى تصرف بريخت لكى يقدم عليها قريباً مسرحيته «الأم كوراج». ولقد استغرقت التمارين عدة أشهر، أما حفلة العرض الأولى التى أقيمت فى الحادى عشر من كانون الثانى ١٩٤٩ (وقام بالدورين الرئيسيين هيلينا فايغل وأرنست بوش، وكان الإخراج لصديق قديم هو أريك أنغل) فقد استقبلت استقبال الفاتحين. ومن هنا وصاعداً لم يعد على بريخت أن يطرح أية أسئلة حول المكان الذى سيسكن فيه، ولا حول مسرحه فى المستقبل.

وهكذا بعد زيارة قصيرة إلى سويسرا عاد إلى برلين فى خريف العام ١٩٤٩. فأسكن فى منزل يقع فى حى فايسنسى. وفى تشرين الثانى منحه وزير التربية الشعبية

الإذن بتأسيس الـ «برلينر إنسمبل» مع هيلينا فايغل. أما المسرحية الأولى التي عرضتها الفرقة فى «الشنادت تياتر» فكانت «بونتيلا».

فى السابع من تشرين الأول ١٩٤٩ ولدت جمهورية ألمانيا الديمقراطية رسمياً. وأصبح فيلهلم بيك رئيساً لها وأوتو غروتفوهل رئيساً لحكومتها.

من الواضح أن بريخت، حين اختار أن يربط مصيره بمصير جمهورية ألمانيا الشرقية، لم يكن قد اتخذ قراره بسهولة. فللحظة، كان قد راوده الأمل فى أن يتحدث إلى ألمانيا كلها، وأن يصبح الشاعر والكاتب المسرحى الألمانى. لكنه كان فى الواقعية بما يكفيه لكى يفهم، بعد العام ١٩٤٥، بأن الهوة التى افغرت بين الشرق والغرب من شأنها أن تظل، ولفترة من الوقت على الأقل، هوة لا يمكن عبورها. كان يرى ألمانيا الغربية وهى تعيد بناء نفسها بفضل الدولارات الأميركية، وتتحول إلى «حصن» ضد الشيوعية، وتستقبل فى داخل نظامها الرأسمالى كثيراً من أبرز رجال النازية القداماء. وكانت برلين الغربية فى طريقها لأن تتحول أمام ناظره إلى «واجهة الديمقراطية»، بكل أوضاعها النيونية التى تملأ «الكورفورستدام» وبمحلات الطوى التى تشبع نهم الزبائن بجبال من الكريمة المضروبة.

ومع هذا كان لايزال هناك عند جانبي الخط الفاصل، ما يكفى من أطلال الدمار لتذكير الناس بالفاجعة الدامية التى لعبت.

ولم يكن بريخت من الذين لايرعبهم ما يرونه. وكان يبدو له أنه مهما حث خطاه، لن يقلق أبداً من تلك الأطلال، وكان يرى خلف بوابة براندنبورغ، مبنى الريخستاغ، هيكلاً عظيماً ينتصب فوق كومة من الركام، وعلى مقربة منه القبو التى قتل فيه هتلر ومعاونوه. إنها آثار لانتتهى. آثار كابوسية لرعب لا اسم له، برفقة صديقه فلاديمير بوزنر، كان يزرع شوارع المدينة ويشاهد النساء ينقلن أحجار القرميد. وكان الرجلان يلقيان نظرة خاطفة داخل المنازل المهدمة مذهولين أمام السمة المضخمة لكل ما حدث. كانا يتأملان واجهات المخازن والبضائع المعلقة فيها، كشهادة على نهم طبقة وصلت حديثاً إلى السلطة وتتوق للوصول إلى الرفاه البرجوازى الصغير.

ومع صديق كاتب آخر هو غونتر فايسبورن، زار بريخت أقبية الغستابو، حيث كان فايسبورن قد سجن لسبعة أشهر. وكان هناك باقون آخرون على قيد الحياة - أشباح عجائبية - يطلعون بعد من تلك المناطق الجهنمية.

وأشباح الذكرى! أه كم مرة سبق لبريخت أن زرع شوارع برلين في الماضي. في الزمن الماضي اللذيذ، مع صديقه كاسبار نيهير! لحسن الحظ كان نيهير لا يزال حياً وكان قد انضم إليه في سويسرا. ويعينى نيهير هذا، كان بريخت يرى المدينة من جديد. وكان يقول مثلاً إن هذا الغسيل الأزرق الذى يجف هناك «لو كان صديقى هنا لنشره بشكل مختلف». اختفت، لقد اختفت كل تلك الأماكن التى كان يعرفها جيداً!

لم تكن تراود بريخت أية أوهام حول المشكلات التى ستنتطح، سواء عليه أو على الدولة الجديدة، ولم يكن من قبيل الصدفة أن يكون قد اختار تقديم «الأم كوراج» منذ وصوله فى العام ١٩٤٨. كان يعرف أن الماضى يلقي ريقته الثقيلة على أكتاف السكان الذين كان قسم كبير منهم قد ساهم فى الحروب الهلترية، بوصفهم متعاونين ومستفيدين، من تلك الحروب لم يستخلصوا دروساً أكثر من تلك التى استخلصتها الأم كوراج. لم يكن بريخت من أولئك الرجال الذين يقللون من شأن الصعوبات التى ستواجهها الاشتراكية. وهو لم يكن يجهل أن الشيوعية شىء بسيط، عسير على التحقيق. لكنه كان يعلم أيضاً أن مكانه هنا لا فى أى مكان آخر، لقد كان عليه أن يقاتل ضد الكثير من الأفكار المسبقة، وعلى كافة الأصعدة. وفى تلك الأثناء، كان يتوجب أولاً إعادة بناء الحياة المادية والثقافية للوطن، وياله من أفق مستقبلى رائع!

على الصعيد المادى كان كل شىء، أو تقريباً كل شىء، قد تهدم. والتعويضات التى فرضها السوفييت كانت تلقى عبئاً ثقيلاً على الصناعة، وكان تقسيم ألمانيا إلى قسمين قد حرم القطاع الشرقى من الثروات الطبيعية كالفحم والبتترول. أما إعادة تربية المواطنين فكانت تتطلب جهوداً جبارة وكانت الدولة قد قررت على أى حال تخصيص ميزانية ضخمة لهذا الغرض. والمسارح ودور الأوبرا أو المدارس والجامعات لم تكن أقل المستفيدين من تلك الميزانية. وكان من الأمور السارة ملاحظة أن معظم الكتاب

والمتقنين المنفيين كانوا يعودون إلى القطاع الشرقي أكثر مما إلى القطاع الغربى. أما الآخرون الذين فضلوا، كما هو حال توماس مان، الإقامة خارج ألمانيا، فقد انتقلوا إلى سويسرا، ومن البديهي أن هيمنة الأفكار القديمة كانت لاتزال قوية، ولاسيما فى المناطق الزراعية الفسيحة، حيث كان على عملية التحويل الاشتراكى أن تجابه لفترة من الوقت بمعارضة حازمة.

لكن أى سرور يستشعره امرؤ يمتلك الآن مسرحه الخاص ويشغل مع قوم مثل القوم الذين يشغل معهم بريخت: هيلينا فايغل، كاسبار نيهير، هاتس إيسلر، بول ديساو، إريك أنغل، إليزابيث هاوبتمان، رون برلاو، أرنست بوتس، فردريخ غناس، جيرهارت بينرت، أرفن جيشونيك، ومصمم الديكور تيو أوتو، إضافة إلى ممثلين زائرين من أمثال تيريز جيمس وليونار ستلكيل. هذا إن لم نحص مجموعة من معاونين الأكثر شبابه، والذين تولت فايغل أمر تدريبهم.

فانى أهمية، إذن لاضطرارهم لإجراء التمارين فى مرأب واسع يقع فى مواجهة الدويتش تياتر، فى شارع ماكس رينهاردت؟ كان باب تلك القاعة يظل مفتوحاً على الدوام بحيث إنه كان بوسع أى كان الدخول، ويشهد الزوار الذين كانوا يتتبعون على البساطة المتناهية التى بها كان بريخت يستقبلهم. كانوا يدخلون فيحييهم بريخت بهزة من رأسه ويتابع عمله، ويروى المخرج السويدى أرفن ليذر أن بريخت نادراً ماكان وحيداً فى الصالة، وهو على الدوام جالس على مقعد قديم، والقبعة منسدلة حتى عينيه، وبين شفثيه سيجار غالباً مايكون منطفئاً. وكانت سرعة تصرفاته وصرخاته العفوية، وضحكته المججلة تلهم الممثلين.

ويروى بوزنر «أنا لم أر فى حياتى مخرجاً قليل الغيرة على سر مهنته مثل بريخت.. كل من يشاء كان يدخل متى يشاء».

كان عليه وهيلينا فايغل أن يجابها مهمة مزدوجة تقوم فى إعادة تكوين خزان مسرحى أساء إليه النازيون وأفسدوه، وتكوين خزان آخر يتلاءم مع متطلبات المجتمع الجديد.

كان الأمر يقوم فى إلقاء ضوء على أعمال الماضى، ليس من أجل تقديمها بوصفها آثار أركيولوجية أو مسرحيات جديرة بمتحف، بل من أجل استخلاص دلالتها التاريخية وتطهيرها كما يقول بريخت «من عفن المجتمع الطبقي». وبريخت المتبصر كما شأنه دائماً كان يدرك تمام الإدراك أن المتفرجين وعدداً كبيراً من الفنانين لم يكونوا قد خبروا حتى الآن سوى الرأسمالية بشكل أو بآخر، سواء فى ظل الرايخ الثالث، أو فى ظل جمهورية فليمار أو فى ظل العهد الإمبراطورى، وأن حياتهم العاطفية كانت قد فسدت، «إن عملية التطهير الثورية لم تقم فى ألمانيا. فالانقلاب الكبير حدث هنا من دون ثورة، على عكس ما جرى فى أماكن أخرى».

إذن فهذا هو سيجعل موضوعات مسرحياته الصراعات بشكل عام، والصراعات الطبقيّة بشكل خاص. فمن حوله كانت هناك كميات كبيرة من المعضلات التى لا تزال بحاجة إلى حل، وكان يقول «ينبغى علينا، وفى كل المجالات، أن نطرد مايسبب الأزمات والمشكلات والصراعات داخل هذا المجتمع الجديد. وإلا كيف سيكون بإمكاننا إلقاء ضوء على إمكانيات الخلق» وكان يضيف، إن علينا، فى كل مرة نقترح فيها حلولاً، علينا أن نعرض معطيات المشكلة أو فى كل مرة نصور فيها انتصاراً ينبغى علينا أن نشير إلى ممكن إمكانيات الفشل والهزيمة؛ وذلك لأن تحقيق النصر ليس أمراً يسيراً.

كان عليه أن يناضل باستمرار فى داخل المسرح كما فى خارجه، لكى يصار إلى مجابهة المشكلات بصدق. فهو لم يمتلك أبداً، ولن يستخدم أبداً ما يطلق عليه اسم «المكاتب ذات النوافذ المجهزة بزجاج وردى اللون عبره يرى الموظفون العالم ويرونه رائعاً، فيما العالم نفسه لا يرى سوى موظفين رائعين».

غير أنه لم يغض طرفه أبداً عن هدفه الرئيسيين: مصالح الشعب ومصالح السلم «إن مشهد ذلك الدمار المريع يوحى لى برغبة وحيدة، هى الرغبة فى أن أفعل كل ما فى مقدورى لكى يستتب السلام فى العالم، فإن لم يستتب السلام فى هذا العالم، لن يكون عالماً قابلاً للسكنى».

كانت الحكومة الألمانية على الرغم من أوضاعها الاقتصادية السيئة، قد وضعت في تصرف بريخت إمكانات مهمة، في المجالين المالى والبشرى، وذلك لكى يتمكن من تطوير مسرحه. وكان بريخت مدركاً تمام الإدراك لمسئوليته فى هذا المجال. بحيث صار فى وسعه أن يصرح بعد بضع سنوات وبفخر أن جمهورية ألمانيا الديمقراطية تمتلك الآن واحدة من أهم الفرق المسرحية فى العالم إن لم يكن أهمها على الإطلاق. لقد جرى الكلام كثيراً على الضغوطات التى مورست على بريخت من قبل البيروقراطية الحكومية، كما ذرفت دموع كثيرة (كانت دموع تماسيح فى أغلب الأحيان) على مصير «ب.ب. البائس» المعرض لانتقادات الحزب الشيوعى الرسمى إن لم نقل لعذائه. صحيح أن ليس فى وسعنا إنكار وجود ضغوطات وانتقادات بالفعل، لكن، وكما سندرك لدى قراءة الصفحات التالية، لم يكن بريخت بأى حاجة إلى شفقة. لقد كان قادراً تماماً على مواجهة كل هذا، وواجهه بالفعل، ويبقى أنه قد كيف البرلينر إنسمبل وخزانه المسرحى، تبعاً لنواياه وغاياته الخاصة، التى على أى حال لم يكن يعتبرها متعارضة مع المصلحة العامة ومع المثل الأعلى الماركسى. فبريخت بوصفه دياكتيكياً ماهراً لم يكن يتهرب أبداً من التناقضات فى ميدان الفن. ويشهد زملاؤه، ومنهم حتى أولئك الذين هجروا جمهورية ألمانيا الديمقراطية بعد ذلك، يشهدون جميعاً على العناد والتصلب اللذين ناضل بهما ضد المواقف والإجراءات التى كانت تبو له بيروقراطية وضيقة الأفق. لكنه لم يكن دائماً محقاً لا فى النظرية ولا فى الممارسة، والمعسكر الآخر لم يكن محقاً دائماً على أى حال أبداً لم يرفض بريخت المناقشات والانتقادات ولا حتى التصريحات التى تعاديه علناً. وهو حين كان يقتنع، كان سرعان مايغير رأيه ويعدل من عمله، أما إذا لم يكن مقتنعاً، فإنه ماكان ليحرك ساكناً، وفى حالات الشك كان ينشر الشكل القديم والشكل الجديد لعمله جنباً إلى جنب. لكن مهما كان الشكل الذى تتخذه معارضته، فإنه كان يوضع نفسه على الدوام ضمن محتوى الهدف الاشتراكى وإطاره. كان موقفه يستند دائماً إلى ثقة كلية بفضائل التغيير وبطبيعة الاشتراكية التى تكمن ميزتها الرئيسية فى قدرتها الدائمة على تصحيح نفسها بنفسها.

إذن فالخصومة بين بريخت والحزب لم تكن تمس الأهداف، بل طريقة الوصول إلى تلك الأهداف. والتفاهم بينهما أكثر عمقاً مما يعتقَد بشكل عام. وكان المعسكران راغبين في صنع فن يسمح للشعب الألماني بفهم الاشتراكية وتبنيها. وكان الطرفان يعترفان بأن على هذا الفن أن يكون واقعياً. أما الخلافات فكانت تبرز بالنسبة إلى فهمهما لهذه الواقعية. كان بريخت ومنذ وقت طويل يعتبر نفسه واقعياً. لكن موظفي الحزب لم يكونوا واثقين من هذا الأمر للجنة المركزية، ويصدد مسرحية «الأم» التي كانت قد قدمت في كانون الثاني ١٩٥١، بقوله «مامن أحد يمارى في قوة بعض مشاهد «الأم» وفعاليتها القادرة على إحداث تغيير حقيقى فى الجماهير. لكنى أسألكم، هل هذه هى الواقعية حقاً؟ وهذه الشخصيات النموذجية هل تراها قدمت فى إطار نموذجى؟ إننى أرى أن هذا ليس من المسرح فى شىء. إنه نوع من الخليط، أو التوليف بين مايرهولد وبين نزعة البروليتكولت».

فى العام الأسبق كان عدد من النقاد الألمان الشرقيين قد دفعوا بـ «السلبية» اقتباس بريخت لمسرحية «الجابى» للنز ، ويومها دافع بريخت عن نفسه .

غير أن القضية الأشهر كانت قضية «محاكمة لوكولوس» وهى عبارة عن أوبرا وضعت بالتعاون بين بريخت ويول ديساو. أما الحادث الذى جرى لدى تقديم هذه المسرحية فإنه لم يخيب أمل الفضوليين، لأنه كان منتظراً منذ زمن وسبقته كل أنواع الشائعات. فهذه المسرحية، وبعد عرضها الأول مباشرة، سحبت العرض فى أوبرا برلين بناء على طلب السلطات. أما صحيفة «نيوز دويتلاند» فقد شنت ضدها هجوماً منتظماً مس بعديها السياسى والجمالى، كما مس نصها وموسيقاها؛ فمن جهة اعتبرت مسرحية سلمية تبسو وكأنها إطار المسرحية، الذى هو ملكوت الموتى، يعطى لموضوعها المركزية سمة لا واقعية، تقترب من الرمزية بشكل خطير. وقالت «النيز دويتشلاند»:

«لقد خاض كاتب موهوب وموسيقار بارع، لايمكن المماراة فى نواياهما التقديمية، تجربة كانت من الأساس آيلة إلى الفشل، وفشلت بالفعل لأسباب أيديولوجية وفنية..

إن حزب السلم العالمى، الذى يضم أكثر من ثمانمائة مليون إنسان تحت قيادة الاتحاد السوفييتى، ليس محكمة ظل، بل هو يتمتع بإمكانية حقيقية لإخضاع كافة مجرمى الحرب، لعدالة دينوية».

ولقد اتهمت موسيقى ديساو بتنافر ألحانها، وبنزعتها الثقافية، وبعجزها بالتالى عن إثارة حماس الجماهير ضد حرب عدوانية جديدة. كما لوحظ غياب آلات الكمان وهيمنة الآلات الإيقاعية.

خارج المعسكر الشيوعى، كان الكثيرون يتابعون بالطبع ذلك الخلاف بمزيج من الخوف المبلجل ومن الشماتة. وكان الأمر كما لو أن ثمة جمهرة من المتفرجين اجتمعت عند سفح جبل وهى تنظر إلى متسلق جبال معلق بطرف حبل يهدد فى كل لحظة بالانقطاع، بمعنى أن الجمهرة تشفق على مصيره. لكنها فى الوقت نفسه تأمل له أن يسقط مرة وإلى الأبد. وإذا كان بريخت حقاً قد وجد نفسه فى وضع ذلك المتسلق، فمن المؤكد على أى حال أن المغامرة كانت مصدر ترفيه له. وتشهد الاجتماعات والمناقشات التى دارت بين المؤلف والملحن والجمهور والمتفرجين من جهة، وبين مجلس الوزراء من الجهة الثانية، تشهد على الأقل، وكما لاحظ بريخت بتفكه، على مقدار الاهتمام الذى تكنه الدولة للفنون. ويمكن للمرء أن يكون على يقين من أن بريخت وخلال واحدة من تلك النقاشات، فى جلسة استمرت يوماً بكامله، عرف كيف يأخذ بمقدار ما أعطى. لقد تكرر آنذاك ماحداث بالنسبة إلى ذلك الذى يقول نعم، وذلك الذى يقول لا، لكن على مستوى أرفع وأمام أعين الجميع. ولقد قبل بريخت وديساو يومها بإجراء بعض التعديلات وليس ثمة مايسمح لنا بالتأكيد على أن المناقشات لم تقتنعهما باضطرار الاشتراكية بالنظر إلى الظروف السياسية، إلى الدفاع عن نفسها ضد أعدائها الذين كانوا يواجهونها بضراوة غير أن التعديلات اقتصررت على القليل من الأمور. فأحد الملوك المهزومين، وكان لوكولوس قد أهانه، قدم بوصفه شخصاً وطنياً وحياء الرومانيين مادحين دفاعه عن وطنه وعن شعبه، ومن جهة ثانية كان الجنود يقولون، فى معرض دفعهم بلوكولوس إلى العدم «آه لو أننا رفضنا خدمة المعتدى،

وأه لو أننا انضممنا إلى المدافعين». والشكل الجديد لهذا العمل صار الآن يحمل اسم «إدانة لوكولوس» وقدم للمرة الأولى فى الثانى من تشرين الأول ١٩٥١.

لقد جرى استنتاج أمور كثيرة فى تلك الحادثة، أما النقاد المعادون لحكومة ألمانيا الشرقية فقد استفادوا من إمكانية نشر لأرائهم تفوق بكثير تلك الإمكانية التى أتيحت للآخرين، بحيث لن يكون هنا من غير المجدى استعراض ما قاله النقاد الغربيون الآخرون عن تلك القضية. فمارتن إيسلر على سبيل المثال يرى أن «عنف الهجمات يذكر بالحملات التى كان النازيون يشنونها ضد الموسيقى - المنحطة». ورأى يورغن روهل أن الكتابة الأولى لتلك المسرحية كانت تكشف الستر. وبشكل بالغ الخطورة، عن الأساليب التى اعتاد السوفييت استخدامها.

مقابل هذا كتب أرنست يورنمان، الذى كان يعرف بريخت منذ زمن بعيد، كتب بصدد تملك الحادثة يقول:

«إن النقاد الغربيين الذين تحسروا بصدد المتاعب التى كان على بريخت البأس أن يواجهها، كانوا يسيئون إساءة شديدة لشخصية ذلك الرجل: فالواقع أن بريخت لم يخامره أدنى اعتقاد فى أن السلطة كانت تقمع من حرية التعبير لديه. بل كان على العكس من هذا يرى أن من واجب الحزب، وليس من حقه فقط أن يصحح له أخطاه، وكان على قناعة تامة من أنه يحسن وباستمرار من فاعلية عمله السياسية وكذلك من لقائه الفنى، حين يعيد النظر فى أعماله بمساعدة الحزب، لكن طبعاً، بمقدار ما كان بريخت يمارس تلك التعديلات بمقدار ما كان نشره ومنطقه وتقنيته الدرامية يصبحون بريختيين أكثر وأكثر.. ففى وسط أى مناقشة كان بريخت يشعر بنفسه وكأنه سمكة فى الماء.. كان يرى تعديلاته ثم ينشر المسرحية بشكلها القديم والجديد جنباً إلى جنب، شارحاً بالتمام الأسباب التى كانت قد دفعت إلى إحداث تلك التعديلات».

أما الناقد الألماني الغربى الكبير فالتر ديركس، فلم يكن يشاطر الآخرين خوفهم، فهو فى معرض حديثه عن «إنسان ستشوان الطيب» فى صحيفة «فرانكفورتر نيوبرس» يأتى على ذكر لوكولوس بقوله:

«فى الغرب جرى انتقاد بريخت بشكل خاص لأنه أجرى تعديلات فى مسرحيته المفرضة «لوكولوس». وكان بريخت قد أصلح الكتابة الأولى للمسرحية والتي كانت ذات طابع سلمى، بشكل يجعله يأخذ فى اعتباره الحروب التي تخاض من أجل قضية عادلة. ربما يكون بريخت قد تعرف هكذا بناء على أوامر، لكن يبقى على أى حال أن ذلك التعديل كان يتلاءم كذلك مع التبدلات التي طرأت على الموقف الغربى، ومع تدهور الآمال التي كان السلم قد ولدها فى المعسكرين، المعسكر الغربى والمعسكر الشرقى على السواء.. على أى حال لم يكن الغرب نزيهاً حين فضل مسرحية يطبعها طابع سلمى لم يعد أحد يؤمن به، خاصة وأن ذلك الغرب كان فى تلك الأثناء قد بدأ يفكر، ومنذ زمن ما، بإمكانية شن حرب ضد العدوان عليه».

على الرغم من أنها كانت لا تزال تعيش فى مكان مؤقت، فى انتظار إعادة بناء المسرح الذى منحتّه، كانت فرقة بريخت قد صارت بالغة الشهرة فى الخارج كما فى داخل ألمانيا على السواء. بل وحتى فى الوقت الذى كان فيه النقاش حول لوكولوس يستشرى، كان «المسرح الوطنى الشعبى» فى باريس يقدم مسرحية «الأم كوراج» بإخراج متميز. وفى العام التالى قامت فرقة البرلينز إنسمبل برحلة إلى الخارج. وفى وارسو كان تأثيرها كبيراً إلى درجة أن أحد النقاد البولونيين صرح بأن الفرقة والعروض التي تقدمها وأعمالها المسرحية السابقة إجمالاً، سوف تحدث هزة عميقة فى الحياة المسرحية البولونية وتحررها تماماً. وفى ألمانيا الغربية صارت مسرحيات بريخت المعروضة فى المكانة الرابعة بعد مسرحيات شكسبير وجوته وشيللر. وفى تشرين الأول ١٩٥١ منحت جمهورية ألمانيا الديمقراطية بريخت الجائزة الوطنية من الدرجة الأولى.

كان بريخت قد بدأ بحب الحياة التي يحياها مع البرلينز إنسمبل. ولم يكن يشعر بأن حاله يمكن أن تكون أفضل من حاله الآن إذ صار بإمكانه أن يشتغل مع الناس، أن يأخذ ويعطى وأن يناقش ويدير ويسائل. ويلاحظ بريخت «على أى حال، حين أنهض عند الصباح، من يكون هنا؟ أنا. وحين أشرب الشاي، من يكون جالساً

إلى طاولتي؟ أنا. وحين أتنزه في الشارع، من الذى يمشى؟ أنا. فأصعد الدرج، فمن هناك؟ أنا وأنا أيضاً، حسناً، لذلك أفضل أن أذهب لالتقى بالبرلينر إنسمبل.

غير أنه لم يكن ينسى أبداً ما يحدث فى خارج المسرح، فى الشوارع، وهو إذ يتجول فى المدينة التى لاتزال مغطاة بالدمار، كان يحلم بأنهم قد أعطوه منزلاً، وأنه قد علق على الجدار لوحته الصينية، التى تمثل «الرجل الذى يشك» وأنه يتمتع بامتيازات غير عادية» أمل أننى فى سبيل هذا لن أقاسى بصبر من جراء الحفر التى يسجن فيها ألوف الرجال».

ومع هذا كانت حياته لاتزال ذات طابع مؤقت (أو لم يكن الأمر هكذا أيضاً بالنسبة إلى العالم أجمع). فعلى الرغم من أنه يقيم الآن فى منزل جميل، فإن مخطوطاته كانت لاتزال مكومة فى حقيبة.

إن قصائد بريخت وملاحظاته المدونة فى تلك الآونة تظهر أنه لم يكن راضياً عن الخطط الحكومية حين كانت تلك الخطط تركز وحسب إلى عملية إعادة بناء مادية، كما أنه لم يكن مرتاحاً للمشاريع التى تعتمد الإحصاءات ولاشئ غير الإحصاءات.

وكان يقول «مامعنى تلك المدن التى تبنى من دون حكمة الشعب؟». وكان شديد الحذر إزاء أولئك الذين يرون كل شئ وردياً، كان يطالب بأن ترى الحقيقة من وجهها، حتى ولو كانت حقيقة مؤلمة. ويقول بريخت «إن الحقيقة توحده». ثم فى معرض توجيهه الخطاب إلى أولئك الذين يحكمون، يضيف «أيها الأصدقاء أتمنى لكم أن تعرفوا الحقيقة وأن تقولوها! ليس مثل القياصرة الذين يهربون تعبى وهم يقولون: غداً سيحل الرفاه! بل مثل لينين الذى يقول: غداً مساء سنكون من الهالكين إلا إذا.. يا أصدقائى، من دون ضعف واعتراف ومن دون إلا إذا !».

ثم حلت دوامة العام ١٩٥٣. فى كانون الثانى من ذلك العام وجه بريخت رسالة إلى ألبرت أينشتاين وأرثر ميللر وأرنست همنغواى يسألهم فيها التدخل لصالح أتيل وجوليوس روزنبرغ، الأمريكيين اللذين حوكموا بالإعدام بتهمة التجسس.

وفى أيار دفع البرلينر إنسمبل إلى لعب مسرحية اجتماعية للكاتب الناشئ أرفن ستريتماتر عنوانها «كاتسفرارين» وتعالج الصراع بين المزارعين الشبان والعجائز. فى الخامس من آذار ١٩٥٣ مات ستالين. والواقع أن بريخت لم يكن من عبدة الأبطال، كما أن عبادة الشخصية لم تكن من الأمور التى تلائم مزاجه، لكنه مع ذلك، حيا ستالين لأنه قاد إلى النصر شعباً عرف كيف ينقذ بقية العالم، بصموده ضد النازية وتقديمه التضحيات الجسام على مذهب ذلك الصمود.

فى السابع عشر من حزيران ١٩٥٣ انتفض العمال البرلينيون، وجرت انتفاضات مشابهة فى معظم أنحاء البلاد، وكالعادة غمرت تلك التحركات تفسيرات منحازة. ففى الشرق رأت السلطات فى الانتفاضة يد المحرضين الفاشيين والإمبرياليين. وفى الغرب جرى الاعتقاد بأن فى الأمر حركة ثورية تنهض ضد حكومة قمعية. ومما لاشك فيه الآن أن ذلك الانفجار قد تسبب عن مساوئ مبررة - ومن تلك المساوئ إحداث زيادة سابقة لأوانها فى وتيرة العمل تبلغ نسبتها ١٠٪، وفرض الاتجاه التعاونى بشكل متسرع فى المزارع - كما تسبب عن تقديرات خاطئة مارسستها السلطات التى أخطأت فى فهم الذمنية الشعبية. لكن من جهة أخرى، من المؤكد كذلك أن عناصر معادية للثورة ونازية قد كانت لها اليد الطولى فى إثارة القلاقل، ولاسيما لدى الجماعات الفلاحية المتخلفة أكثر من غيرها من وجهة النظر الاجتماعية. وكذلك لعب دوراً كبيراً فى هذا كله حى «الكورفورستندام» الألمانى الغربى المواجه لبرلين بواجهاته المتلاكنة وصفوف البضائع التى تملؤها جنباً إلى جنب مع الكريمة المضروبة. كان هناك، وليس هذا الأمر سرّاً لأحد، مخطط يرمى إلى إلحاق الخطر بعملة ألمانيا الشرقية، فالسوق السوداء على سبيل المثال كانت تسمح لربات البيوت فى برلين الغربية بشراء المنتجات الألمانية الشرقية بواسطة ماركات ألمانيا الديمقراطية التى كن يشترينها بما يعادل ربع سعرها الحقيقى أو خمسه. ومع هذا فإن أخطاء السلطات الحكومية فى ألمانيا الشرقية وغشاوتها كانت من تلك الأمور التى لايمكن إيجاد أذار لها. والدافع أن العمال كانوا يحتجون ضد الإجراءات التى كانت تتخذها وليس ضد التحويل الاشتراكى. ثم إنه من الأمور ذات الدلالة ألا يكون أولئك الناس قد طالبوا

بانسحاب القوات السوفيتية. والحقيقة أن تلك القوات التي استدعيت لقمع الانتفاضة أيدت يومها برود أعصاب جدير بالثناء.

ومن البديهي القول إن الانتفاضة والقمع اللذين تليها كان لهما نتائج بالغة الأهمية. فتحت تأثير الصدمة تنبّهت السلطات والموظفون إلى أنه، من أجل تحقيق الاشتراكية، لا يكفي إصدار المراسيم والتصريحات، وأن الشعارات لا يمكن أن تحل مكان البضائع الاستهلاكية والمنتجات الغذائية التي يحتاجها الشعب حاجة ماسة. وبسرعة أصلحوا مسيرتهم. لكن العاصفة لم تهدأ فوراً. وفي كل قطاعات الجمهورية صار ثمة وعى يزداد حدة بالنتائج التي ستترتب على تلك القطيعة بين الحكومة والشعب، وبريخت لم يكن أقل من غيره قلقاً إزاء الأحداث. صحيح أنه كان يعتقد بأن العناصر المعادية للاشتراكية، قد تدخلت فيما حدث، لكنه في الوقت نفسه أقر بأن مطالب العمال عادلة.

وكما ساد الهمس في تلك الأونة - وهو همس بات يمكننا الآن التأكيد على مضمونه - بعث بريخت إلى فالتر أولبريخت، الأمين العام للحزب، برسالة مطولة يبدى فيها في أن معاً انتقاداته واقتراحاته البناءة، ويؤكد في نهايتها اتفاهه مع الحزب وإخلاصه للنظام. ولقد كانت هذه العبارة الأخيرة هي التي نشرت بتوقيعه «يهمنى أن أعبر لكم في هذه اللحظة عن تمسكي بحزب الوحدة الاشتراكية. المخلص لكم دائماً، برتولت بريخت».

أما الرسالة التي من المفروض أن يكون قد بعثها بالفعل فكانت تقول مايلي:

«إن التاريخ سيثني على نفاذ الصبر الثوري الذي أبداه حزب الوحدة الاشتراكية الألماني. أما السجال الكبير مع الشعب بصدد وتيرة البناء الاشتراكي فسوف يؤدي إلى تغلغل الإنجازات الاشتراكية وتدعيمها، ويهمنى أن أعبر إلخ...».

كما يقال أيضاً بأن بريخت بعث إلى أولبريخت بالبرقية التالية: «غداة السابع عشر من حزيران حين صار من الواضح أن تظاهرات العمال قد استغلت بنوايا عدوانية،

عبرت عن اتفاقى مع حزب الوحدة الاشتراكية الألمانية. والآن ها أنا أمل فى أن يتم عزل المحرضين وتدمير شبكاتهم، لكنى أمل أيضاً فى ألا يعامل على قدم المساواة مع أولئك المحرضين، العمال الذين تظاهروا للتعبير عن استيائهم المحق، وذلك بغية ألا يساء سلفاً للنقاش الذى ينبغى بالضرورة أن يقام بصدد الأخطاء التى ارتكبتها الطرفان».

وثمة قصائد كتبها بريخت فى تلك الآونة تكشف عن وضعه ذهنى، ورغم أن تلك القصائد لم تنتشر خلال حياته، فإنها منشورة فى طبعة أعماله المرخص بها. وتعالج إحدى القصائد انتفاضة السابع عشر من حزيران وموقف السلطات إزاءها:

«بعد انتفاضة السابع عشر من حزيران/ وزع سكرتير اتحاد الكتاب/ منشورات فى جادة ستالين/ وتقرأ فى تلك المنشورات أن الشعب، بسبب خطاه/ قد فقد ثقة الحكومة به/ وأنه لن يستطيع استعادة تلك الثقة إلا بمضاعفة جهوده. أو لن يكون/ من الأسهل للحكومة عند ذاك/ أن تحل الشعب وتنتخب شعباً آخر مكانه».

وتقول قصيدة أخرى إن العدالة هى خبز الشعب. وهى غذاء لاغنى عنه. لكن من الذى عليه أن يطبخ ذلك الغذاء؟ أولئك الذين يخبزون الخبز الآخر:

«تماماً كالخبز الحقيقى، يتوجب على خبز العدالة أن يكون من يخبزه الشعب نفسه، وفيراً، طيب المذاق، ويومياً».

ترى هل كتب بريخت أيضاً قصيدته المعنونة «صباح سيئ» فى تلك الآونة؟ لقد فقدت البحيرة وشجرة الصفصاف الكبيرة كل جمالهما، وصار لهما قباحة منفرة. خلال الليل، رأى الشاعر حلمًا، شاهد فيه، موجهة نحوه «أصابع أنهكها العمل، أصابع محطمة»: «جهلة! صرخت، واعياً بأننى مذنب».

فى أكاديمية الفن التى كان عضواً فيها، كما فى اتحاد الكتاب كانت تعقد جلسات عاصفة. يطلب فيها للفنان قسط أكبر بكثير من المسؤولية فى مجال تحديد السياسة الحكومية إزاء الفن. وبناء على تحريض من بريخت الذى انضم إليه أشخاص

من مثل إيسلر وأرنولد تسفليغ وفردريك وولف، صوتت الأكاديمية على قرار يهاجم بشكل خاص شخصيات حزبية من أمثال كورت يارتل وألكسندر إيوش. ويروى كنتروفيتش أن البحث جرى في إلغاء ذلك القرار، فقد هدد ثلاثة من أعضاء الحزب آنذاك بالاستقالة بحيث إن القرار لم يمر إلا بفضل تدخل رئيس الحكومة أوتو غروتفول. ويقول شاهد آخر إن بريخت طالب علناً بأن يتخلى الموظفون البيروقراطيون عن وظائفهم في مجال الفن. وكان القرار يطالب بأن يكون مديرو المسارح أحراراً في اختيار المسرحيات التي يقدمونها، والناشرون أحراراً في اختيار الأدب الذي ينتجون، ولجان التحكيم الفنية في اختيار الأعمال التي تريد عرضها، وأن تتخلى مؤسسات الدولة عن كل تدخل مباشر.

في عدد ١٢ آب من صحيفة «نيوز دويتشلاند» وجه بريخت انتقادات أكثر عنفاً، ففي ذلك المقال انتفض ضد «الأساليب المؤسفة التي تستخدمها اللجان» وضد تدخلاتها الديكتاتورية، وإجراءاتها الإدارية المتعاكسة مع متطلبات الفن، وضد الماركسية لهيمنتها المبتذلة، التي تثير اشمزاز الفنانين (وحتى الماركسيين من بينهم). وأبدا معارضته لأولئك الذين يعتقدون أنهم يستجيبون لحاجة الشعب حين يعطونه فنون «الكيتش» القبيحة، لقد كان من الضروري النهوض بالمستوى الفني للشعب، لكن ليس عبر سلسلة من الاقتراحات الصورية. التي تصيغها اللجان التي تم تشكيلها.

وفي مرة أخرى كتب بريخت «ليس في وسع الرسام أن يرسم إن كانت يده ترتجف لخوفه من حكم موظف ربما يكون مدركاً وواعياً لمسئوليته على الصعيد السياسي، لكنه لم يتلق تربية فنية كافية، ولا يتنبه أبداً للمسئوليات التي يتحملها إزاء الفنان».

«كيف لفن يخضع للإرهاب أن يثير حماسة الجماهير ويحضها على إنجاز المآثر؟ وإننا بحاجة إلى المآثر!».

ولقد تدخل بريخت بتلك الذهنية نفسها وبالقوة نفسها لدعم مشروع إقامة معرض تذكارى لأرنست بالراخ، الذي كانت سلطات ألمانيا الشرقية تنظر إليه نظرة مرتابة لأن فنه لم يكن يستجيب، في رأيها، لمطالبات الواقعية الاشتراكية. وبالراخ النحات المتميز،

كان كذلك شاعراً وكاتباً مسرحياً موهوباً. وكان قد بقى فى ألمانيا، لكنه إذ هاجمه النازيون، أمضى سنوات عمره الأخيرة فى عزلة مريضة، وأقيم المعرض وكتب بريخت «إننى أعتبر بالراخ واحداً من أكبر النحاتين الذين أنجبتهم ألمانيا». ولقد وجد بريخت فى تمثال من البرونز يمثل امرأة عجوزاً، ذلك النبل الذى به كانت هيلينا فايغل تلعب دور فلاسوفاً.

إن واقع كون عدد كبير من تلك التصريحات قد نشرت فى الصحف الرسمية للحزب، يؤكد على أن حجم تغير مناخ البلد كان كبيراً، ونتيجة لهذا كله ألغيت مفاوضات الدولة للفنون فى بداية العام ١٩٥٤، وتم إنشاء وزارة للثقافة تولاهما يوهان بيكر، الذى كان بدوره قد انتقد فى الماضى السياسة الفنية والثقافية.

ولنؤكد هنا مرة أخرى بأن انتقادات بريخت ونشاطاته كانت تموضع نفسها على الدوام داخل الإطار الاشتراكى الذى كان يعمل من أجله ويساهم فى بنائه، كان بريخت يصفى جيداً لصرخات السرور التى بها يتلقى المعسكر الغربى أنباء الاختلافات والمساجلات، وأنباء الخلافات التى كانت تحدث داخل المعسكر الاشتراكى، وهو لم يكن أبداً مستعداً للاحتفال معهم بما كانوا يعتقدونه سيكون الجائزة المحتمة لجمهورية ألمانيا الديمقراطية، وفى ذلك الصدد كتب يقول:

«بعنوية أيها الأعضاء/ بعد قبلة يوضاس للعمال/ كان الدور الآن دور الفنانين. والشارق، متأبطاً صفيحة البنزين، هاهو الآن يقترب هازئاً من أكاديميتنا..» حتى الجبهات الضيقة/ حيث يعيش السلام/ هى أئمن للفنون من صديق الفن هذا/ الذى هو فى الوقت نفسه صديق لفن آخر: فن الحرب».

غير أن زوبان الجليد لم يضع حداً للخلافات ولا للاختلافات فى المجال الثقافى. لكن المناقشات صارت أكثر انفتاحاً وكان بريخت لا يكتف عن المساهمة فيها. وكانت سمعة البرلينر إنسمبل لا تكف عن التعظيم، وفى آذار ١٩٥٤ استقرت الفرقة فى مبنى مسرح شيفبوردام حيث قبل ذلك ربع قرن، كان بريخت قد حقق انتصاره العالمى الأول مع «أوبرا القروش الثلاثة». وهذا المسرح الذى جدد بشكل يتلاءم

مع ما كان قبل الحرب، لكنه زود بمعدات وباستعدادات مسرحية بالغة الحداثة، سرعان ما أصبح المركز المسرحي الذي تتوجه إليه أنظار العالم كله. صار المكان مليئاً بالممثلين المتمازين من شبان وكهول، وموظفين تقنيين ذوى فاعلية استثنائية، وبمخرجين ينبغي إعدادهم للمستقبل، والحقيقة أنها نادرة الفرق المسرحية التى كانت تتمتع بالإمكانات نفسها التى تمتعت بها فرقة بريخت وهيلينا فايفل. كانت الدولة تقدم مساعداتها بيد مبسطة، وكان الجمهور، المؤلف من شبان ومن عمال، يهرع بأعداد متزايدة لمشاهدة العروض. وتروى مريان كيشنغ، الألمانية الغربية التى أرخت لحياة بريخت أنها غالباً ماكانت تسمع الناس يقولون «إن مايعلينا إياه بريخت، لن يوفره لنا أى مسرح آخر». وهذه التحية كان من يوجهها لبريخت، متفجعون غير محترفين.

بيد أن نشاطات البرلينر إنسمبل ومديره لم تقتصر على مسرح شيفبوردم فقد كان يتوجب تكوين مجموعات من الممثلين الهواة، وخاصة فى مختلف مصانع البلاد. كما كان يتوجب توزيع العروض وتحضير برامج خاصة للعمال، بمعنى أنه، فى سبيل تحقيق تطلعات بريخت، كان يتوجب خلق جمهور قادر على الحركة، كما يتوجب رفع المستوى الثقافى والسياسى فى البلاد. وكانت جماعة بريخت تريد كذلك - ولم تكن هذه أقل رغباتهم - تشجيع تطور المواهب الجديدة، التى كانت متمثلة - لكى لا نذكر سوى عدد قليل من أصحابها - فى ريجين لوتس إيكهار لاشال، والمخرجين منفرد فكفرت ويواكيم تنخرت، وفرنر هيخت.

وفى مهرجان باريس حققت فرقة البرلينر إنسمبل نجاحاً عالمياً، حيث نالت «الأم كوراج» الجائزة الكبرى فى تموز ١٩٥٤

وفى الخامس عشر من حزيران السابق كانت الفرقة قد فتحت أبواب مسرحها بمسرحية «دائرة الطيشور القوقازية» حيث أدت إنجليكا هورفيتش دور غروشا، وهيلينا فايفل دور امرأة الحاكم، وأرنست بوش دور إزداك، وصمم الديكورات كارل فون ابن. ولقد كان العرض رائعاً على الرغم من أن الصحافة الرسمية أهملت الحديث عنه. ويومها احتفل بريخت بالافتتاح بقصيدة يقول فيها:

«لقد أقمتم هنا مسرحاً فوق الأطلال./ فالعبوا الآن فى هذا البيت الجميل، وليس فقط للترفيه عنا/ وليولد منكم ومنا نحن مسالم./ بغية أن يظل هذا البيت، وليس هذا البيت وحده، شامخاً».

«ياله من فردوس للرفاهية» هذا ماكان فى وسع بريخت أن يصرخ به مستخدماً نشيد جوته وهو ينظر حواليه: فيها هنا ثمة أكثر من ٦٠ ممثلاً وممثلة، وثمة مائتان وخمسون معاوناً فى كل المجالات.. ناهيك عن زمن للإعداد غير محدود.. وذهنية جماعية، لايمكن لسوى مؤسسات قليلة العدد أن تقهر بوجودها لديها.

كذلك منح بريخت شقة جديدة فى المدينة، إضافة إلى بيت ريفى فى يوكوف، وكان يمتلك طابقين له ولعائلته فى شوسشتراس على بعد بضع دقائق من المسرح. وكانت نوافذ البيت تطل على مقبرة بروتستانتية هادئة يرقد فيها هيجل، أحد فلاسفة بريخت المفضلين.

كان بريخت يمتلك أرغنه الخاص، وألته الكاتبة النقالة وسيجاراته، ولوحاته الصينية وأقنعتيه، وصوراً لماركس وإنغلز شابين، وبالطبع أوراقه ومخطوطاته وقصاصات الصحف وكتبه.

وفى ربيع العام ١٩٥٥ ذهب إلى موسكو ليتلقى جائزة ستالين.

الآن لم يعد بريخت يعتبر نفسه هو ومسرحه جسراً بين الشرق والغرب. ولقد قال مرة لزميل له سويدى «ليس صحيحاً أننى جالس بين مقعدين، إننى جالس على مقعد. وهذا المقعد موجود فى الشرق».

أما هيلينا فايغل، مساعدته الرئيسية، فقد أسبغت على المسرح صلابتها وخبرتها وعبقريتها بوصفها ممثلة ومخرجة فى آن معاً. وكان قد سبق لبريخت، وأكثر من مرة أن أثنى على موهبتها الكبيرة. كانت هيلينا تشتغل معه منذ نهاية العشرينيات، لكن دورها لم يصبح أساسياً إلا خلال الثلاثينيات وماتلاها، ولقد صار دورها مهماً إلى درجة أن معظم الشخصيات الكبرى التى أبدعها بريخت، انطبعت عميقاً

بالأداء الذى أدته لها. وفى المنفى كان بريخت قد رسم لها صورة مؤثرة فى دور «الأم كرار». وفى قصيدة أخرى له أثنى فيها على المرأة المتشابهة المتغيرة التى «لاتفاجئها أبداً أرض تتغير بغثة تحت وقع خطواتها/ والريح تلعب دور عدوها، عاصفة بشعرها بعنف/ لكنها لاتفه إلا بهذه الكلمات: لايهمنى شعر الآخرين، فشعري متشابه دائماً».

وكان بريخت قد التقط لها أفلاماً فيما كانت تتبرج، وكان يتسلى بتمرير تلك الأفلام بسرعة متباطئة. «كانت كل لقطة تكشف عن تعبير منجز، مكتمل فى ذاته، ومتمتع بدلالة خاصة به». أما إخلاصها للقضايا الاجتماعية واتتماؤها للسيار خلال سنوات الثلاثين فكان قد أحاطها بهالة من المجد. وكان بريخت يرى فيها فنانة تعتمد، بدلا من أن تسعى لنقل جمهورها أو إغراقه، كما كان يفعل الفنانون الآخرون، تعتمد إلى حد ذلك الجمهور على الرؤية بشكل أفضل والسماع بشكل أفضل. «لقد برهنت على أن ليس هناك فن واحد، بل فنون كثيرة. وعلى أن الطيبة والحكمة هما كذلك من الفنون التى بإمكان المرء أن يتعلمها، بل وعليه أن يتعلمها».

وكان بريخت يكن إعجاباً كبيراً للعناية التى بها كانت هيلينا فايغل تبحث عن الإكسسوارات التى تستخدمها على الخشبة، وكانت - فى سبيل هذا - قد اعتادت التصرف مثلما يفعل المزارع الواعى الذى يختار لحقله أثقل البذور، أو الشاعر الذى ينهك فى البحث حتى يعثر على الكلمة الملائمة. وهى كانت تبحث عن الإكسسوارات المختلفة (ملعقة القصدير، أو شبكة الصيد، مثلاً)، تبعاً «لعراقتها وفانديتها وجمالها»،⁴ وهى كانت تبحث عنها جميعاً «بعينى تلك التى تعرف، ويدي تلك التى تقدر، والتى تحوكم الشباب، وتجهز الحساء، يدي تلك التى تعلم الواقع».

ترى، هل هناك أدوار كبيرة لم تلعبها فلاسوبا، كوراج، كارار، أنطيوخون! ناهيك عن مسرحيات أخرى واقتباسات أخرى تنتظرها.

والآن، بالعمل جنباً إلى جنب مع إريك أنغل وأرنست بوش وهانس إيسلر وإليزابيت هاويتسمان وكاسبار نيهير، بدأ يخامر بريخت وهيلينا فايغل انطباع بأنهما يعيشان فى بداية الثلاثينيات.

مع مرور الوقت، صار بريخت بديناً، وصار قليل الانتقال. وحتى لكى يذهب إلى المسرح، الذى لم يكن يبعد عن بيته سوى دقائق قليلة سيراً على الأقدام، صار يستقل سيارته القديمة، كانت سيارته تلك مدار تفكه الميكانيكيين الذين ربما كانوا يتساءلون عن السبب الذى يجعل العجوز غير راغب فى تغييرها. والحقيقة أن بريخت كان يحب كل ماهو عتيق، وكل ما يوسعه الاشتغال عليه، وكل ما يمكن استخدامه مهما كان الوضع. وبعد موته، لم يتمكن جنود، جاءوا لزيارة بيت الرجل الكبير، من إخفاء تفاجئهم أمام بساطة البيت الصغير الذى كان بريخت يعيش فيه على الرغم من أنه «كان قادراً على الحصول على كل ما يرغب فيه».

فى بداية العام ١٩٥٤ وضع بريخت قائمة بالأمر التى تجعله راضياً، مامن مرض كبير أصابه، ولم يخلق لنفسه عداوات كبيرة، ولديه ما يفيقه من العمل، ولديه حصة جيدة من البطاطا الجديدة، ومن الخيار ومن الفريز، وهناك المدن الأوروبية الكثيرة التى أقام فيها وزارها، وهناك أخيراً الإمكانية المتاحة له لكى يخرج «دائرة الطبشور القوقازى».

ويما أنه كان إنساناً من الواضح أن بريخت، على خلاف نقاده، كان معتاداً على الإفراط فى إبداء مزاجه السيئ وأشجانه وخيبات أمله، وفى اللحظات العصبية، كان يرى نفسه من جديد طفلاً فى أوغسبورغ وسط أشجار المغث. والحقيقة أن بقاء عدد كبير من الأشياء القديمة فى داخل هذه الدولة الجديدة، لم يترك له مجالاً كبيراً للشجن. وبفارغ الصبر كان ينتظر اليوم الذى تصدأ فيه كل الأسلحة وتترك. اليوم الذى سيصبح فيه هو نفسه دون جدوى، مثل شيللى كان يحب ملذات العيش البسيطة: الوجبات الطيبة، اللحم، الجبنة، البيرة وكلها كان يحبها قدر حبه للفن وللكتب، وبون هوادة كان يقول ويعيد شعاره المفضل: أيها الأساتذة دعوا تلاميذك يعلمونكم! أيها القادة، دعوا الشعب يعلمكم! لاتعاملوا الحقيقة معاملة عنيفة! وأنصتوا حتى حين تتكلمون! وكان يطلب من رفاقه. لاتقولوا أبداً «أنا» حتى ولو كنا لانكف عن سماع هذه الكلمة من حولنا. فلنناضل ضد هذا الوضع الذى يجعل «الأنا» تهيم. وكان يتوسل إلى البرلينز إنسمبل أن يحول الأنا إلى نحن.

إن المبادئ التي كان البرلينر إنسمبل يقوم عليها، كانت مبادئ سياسية بالطبع. وكان بريخت ينتظر هذا النوع من المسرح منذ سنوات العشرين. وضمن إطار تدريبهم، كان المتعاونون مع البرلينر إنسمبل، يتلقون دروساً في الماركسية اللينينية، وكانت هناك ساعات نقاش في الأسبوع. أما الكتاب المسرحيون، وأعضاء الإدارة فكانوا يعمقون معرفتهم بالمادية الديالكتيكية في جامعة هومبولدت في برلين، هذا بينما كانت المسرحيات القديمة والجديدة تخضع لنقاش تاريخي - اجتماعي.

كانت معونات الدولة، التي وصلت إلى أكثر من ثلاثة ملايين مارك، كانت تتيح لبريخت وفياغل أن يتمهلا قدر ما يشاءان في التمارين، وبمعدل عام لم يكن يقدم سوى عرض جديد واحد في العام.

في نظر كثير من الزوار، كانت مشاهدة بريخت وهو يدير تمريناً ما، تجربة نادرة. كان يجلس في وسط الصالة، محاطاً بتلامذته، وبين شفتيه سيجاره الخالد. (ذات مرة عرضت صورة كاريكاتورية له وهو يدخل ضمن إطار نشاطات النضال ضد الحريق). وكان يوجه تعليماته، دون تصلب، وكان دائماً مايسأل الممثلين عن رأيهم، ويعمل معهم أكثر مما يعمل من أجلهم. كان أحياناً يدعى الجهل، إزاء مسرحياته الخاصة كما إزاء مسرحيات الآخرين. وكان يطرح أسئلته كما لو أنه لم يكن يعرف الإجابات سلفاً، وكان دائماً يفضل الاقتراح على التعليمات. وخلال التمارين كانت هناك مناقشات قليلة جداً ذات طابع سيكولوجي. فالضرورة أكثر منها كان اختبار الأفكار. والتدليل على قيمتها، وكان يقول للممثلين «لماذا تعطوني أسباباً؟ برهنوا لي».

وكان مستعداً للقبول بكل اقتراح يبدو له ذا قيمة، من أنى أتى.

نص المسرحية كان دائماً شيئاً مؤقتاً، ينبغي عليه أن يثبت نفسه خلال العمل. وكان بريخت يغير النص ويعديل فيه ما إن تلوح له ضرورة ذلك، وكانوا يسألونه «لماذا توقف دائماً عملك على مشهد قبل إنجازه؟» فيجيب «لأنك حين تحفر ثقباً في خشبة سميكة، عليك أن تتوقف بين الحين والحين للتأكد من أن أداة الحفر لم تسخن أكثر مما ينبغي.. ففي المجال الفني أيضاً، على المرء أن يتصرف بشكل

يجعل الأمور العسيرة سهلة.. ثم إننى أشعر بحاجة لصياغة مشاهدى فى آن معاً، وذلك لكى لا ينضج أحدها قبل الآخر. فإذا لم أفعل هذا ستفقد المسرحية طابع التوازن».

لكن كل مشهد ومقطع من المسرحية كان يحلل على حدة وفى العمق. وغالباً ماكان الممثلون يرون نص المسرحية، للمرة الأولى حين يجتمعون فى الصالة للتمرين على العمل. وكانوا يجهلون الكيفية التى سوف ينتهى بها العمل. كان بريخت يعتقد أن الدوافع الخلاقة إنما تولد بفعل عنصر المفاجأة. فعلى الممثل أن يكتشف فيما هو منكب على قراءة النص.

بعد ذلك كانت تجرى مناقشة الفصل الأول بأسلوب بريختى نموذجى عن طريق الأسئلة والأجوبة. ولنأخذ هنا على سبيل المثال مسرحية جديدة هى مسرحية أرفن ستريتماتر «كاتسغراين».

ما الذى يحدث فى المشهد الأول؟ يسأل بريخت. فى المشهد الأول تشق طريق تؤدى إلى المدينة. بناء على طلب من؟ بناء على طلب حزب الوحدة الاشتراكية. لا! يصرخ بريخت. صمت.. «إن هذا الأمر لن نعلمه إلا فى المشهد الثالث» إلخ.

إن المناقشات التى كانت تدور من حول المسرحيات كانت تحتوى على شئ من السحر، فبريخت كان يجس النبض، ويسبر الأغوار. ويختبر النتائج. وكانت هذه العملية الديالكتيكية قد أدت إلى نتائج باهرة فى اقتباسه لمسرحية شكسبير «كوريولانوش».

فبريخت بهدف تعليم الممثلين ممارسة التغريب، صاغ مشاهد جديدة ألحقتها بـ «روميو وجولييت» و «هاملت». وكانت إحدى طرقه المفضلة تقوم فى نقل حوار المسرحية التى يجرى التمرين عليها، بجعله يتحول إلى أسلوب غير مباشر، وعند ذاك كان الممثلون يعبرون عن أنفسهم على الشكل التالى (المشهد المنقول هنا مقتطف من «الجابى»):

«ليز: خلال ليلة عاصفة فى تشرين الثانى فيما كان لوفر يصحح الدفاتر، دخلت ليز إلى غرفته. لكنه لم يلق عليها التحية، فقالت له إنها قد فاجأته دون ريب. كل مافى الأمر أنها رغبت فى سؤاله عما إذا كان بحاجة إلى شىء».

«لوفر: إذا كان بحاجة إلى شىء! أجاب لوفر. لا، هذا ما صرخ به. ترى ما الذى قد يكون بحاجة إليه بانس مثله؟ كان عنده كل ما هو ينبغى وكان يستعد لولوج سريره».

ويضيف بريخت إن هذه النصوص كانت تعطى للممثلين الذين يطلب إليهم أن يقرأوها بصوت طبيعى، مشيرين إلى الحركات الرئيسية فيها، ومقترحين أساليب التصرف. وكان على لهجتهم أن تكون لهجة شاهد عيان يحكى حكاية ما يراه. وبهذا كان بمقدور الممثلين أن يخلقوا أثر التغريب.

خلال التمارين كان بريخت يهتم اهتماماً كبيراً براحة ممثليه. وكان يصر على أن تكون الإضاءة قوية لكى يتمكنوا من قراءة أدوارهم بسهولة، كما كان يصر على أن تجهز مقاعد مريحة لأولئك الذين ينتظرون دورهم. وكان دائماً يعطى أذنيه لاقتراحات أولئك الذين يشتغلون معه. فذات يوم اكتشف أحد التقنيين غلطة فى «الأم» وقال: إن العامل يكسب أقل من الشرطى. وعلى الفور أجرى بريخت التعديلات اللازمة. وإبان إعادة افتتاح مسرح «شيفبوردام» كان بريخت قد وجه إلى التقنيين رسالة يطلب منهم فيها أن يذكروه بكل ما هو مدين به لهم فى كل مرة قد يبدو منه شىء من العنف تجاههم. يومها خط التقنيون العبارة على يافطة كبيرة وعلقوها فى أعلى المسرح، لينزلوها كلما احتاج الأمر إنزالها.

أما مصمم الديكور كاسبار نيهير فكان يشتغل بنفس الدقة والاهتمام اللذين كان بريخت وفايغل يشتغلان بهما. فالإكسسوارات والديكورات كان ينبغى عليها دائماً أن تكون جميلة ولا عيب فيها على الرغم من كل بساطتها. وكان هذا المبدأ نفسه يطبق كذلك على البرامج المطبوعة التى كانت وعلى الدوام مصدر سرور للمتفرج الذى يأتى ليشهد عروض البرلينر إنسمبل، وهى برامج كان من شأنها أن تكون نماذج تحتذى

بالنسبة لمسارح العالم أجمع. فالوثائق، سواء أكانت على شكل صور أو نصوص، وحجم البرامج والملاحظات كانت كلها تقدم بشكل يرضى العين والعقل فى آن معاً. وعلى هذا النحو مثلاً لا نجد فى برنامج «أيام الكومونة» لوحات تمثل باريس فى العام ١٨٧٠ وحسب، بل نجد أيضاً صوراً لأحداث الانتفاضة ناهيك عن صور العرض مصحوبة بملاحظات عليها.

إن أياً من أولئك الذين شاهدوا تمارين الإنسمبل وعروضه، لن يصدق بسهولة، كما يفعل الكثيرون خطأ بأن بريخت إنما كان بريخت، وقبل أى شىء آخر فى جعل ممثليه ومسرحياته، تخطيطيين، منتزعى الإنسانية ومجردين. فإمام سؤال ممثل، سأله عما إذا لم تكن تقنيته تؤدي إلى تصور فنى بحت (بل وربما بالغ التعقيد) ولا إنسانى للمسرح، رد بريخت:

«ربما يكون أسلوبى فى الكتابة، وولعى باعتبار كل شىء غنياً عن البيان، هو ما يخلق هذا الانطباع. ألا قليذهبوا إلى الجحيم! إنه لمن البديهي أنه ينبغي أن يكون على خشبة مسرح واقعى، شخصيات حية، مكتملة متناقضة عامرة بكل ما لديها من أهواء، مباشرة فى تعبيرها وتصرفاتها. فالمسرح ليس دكان عطار، ولا حديقة حيوان مليئة بالحيوانات المصبرة. إن على الممثل أن يعرف كيف يخلق شخصياته (وإذا أتيح لك أن تشهد أحد عروضنا سوف تجد حقاً أناساً مثل هؤلاء، وسوف تدرك أنهم بشر حقاً، وهم ليسوا بشراً على الرغم من مبادتنا، بل بفضل مبادتنا!».

الأعمال الأخيرة

لقد بات الأمر الآن يفترض تجديد شباب المسرحيات، وهى مهمة لا يمكن أن يكون هناك ما هو أصعب منها، وكما يمكننا أن نفهم بسهولة، لم يكن بريخت من أولئك الذين يكتفون بالعودة إلى المسرح القديم أو بتقديم مسرحيات قديمة، لمجرد أنها عريقة ومدعاة للاحترام. وكذلك لم تكن المسألة مسألة نفخ غبار عنها بغية إعادة إبراز طابعها المستمر أو «الشمولى». بل كان الأمر، كما يقول بريخت يقوم فى إعادة تقديمها تاريخياً، أى موضعيتها فى موضع متعارض بقوة بالنسبة إلى عصرنا. وفى سبيل هذا، كان من الواجب تعريضها لضوء حديث، وتعرية أيديولوجيتها بغية الترفيه عن متفرج اليوم وتعليمه فى آن معاً.

لقد كان بريخت بوصفه دياكتيكياً، أبرع من ألا يلاحظ التناقضات ما إن تمثل له. فإذا كانت الحقيقة ملموسة، كما يؤكد دائماً، فإن هذه الحقيقة الملموسة كانت تبرهن - له وللآخرين، بأن الإنسان الجديد، صانع المجتمع الجديد الذى يتكون الآن، هو أبعد من أن يقلت كلياً من تأثيرات الماضى. فالإنسان لم يصنع من فولاذ. إن ثمة عادات قديمة لاتزال موجودة، وكما كتب بريخت فى إحدى قصائده أن «النسر البروسى» لا يزال يصرخ دوماً بأوامره بصوت أجش، ولاسيما ساعة الطعام وحين يوجه خطابه إلى الشباب. وبما أن بريخت صار الآن ذا سمعة عالمية، كانت مسرحياته فى متناول اليد على جانبى خط الفصل بين الألمانيتين. وكان هو يرفع صوته ليتحدث إلى مواطنيه فى ألمانيا الاتحادية حيث كانت عملية «التطهير»

هذا إذا كانت قد وجدت فعلا. تصاحب بشعور يتخذ شكل شعور بالذنب وأمل بالوصول إلى عفو تام، بعيد زمنياً إلى حد ما.

إذا كان بريخت مع مسرحية «أنطيفون»، قد أعاد اكتشاف اليونان القديمة لكي يستخلص أثراً متعارضاً مع الزمن الراهن، فإنه من أجل غاية مشابهة يعم وجهه شطر عهد (الستورم أوند درانغ) الألماني وشرع في اقتباس مسرحية «الجابى» لجاكوب ميخائيل راينهولد لنز. ومن المعروف أن هذا العبقري التعيس، الذى كان نموذجاً على عصره، والذى كانت حياته صاخبة مثل مسرحياته، والذى صب اضطراباته وضروب غضبه على مسرحياته وقصائده، قد مات فى موسكو فى العام ١٧٩٢، بعد بضعة سنوات أمضاها فى جنون هادئ.

ولقد عاشت رغم الزمن اثنتان من مسرحياته «الجنود» و «الجابى» والمسرحيتان تنبعان معاً من تجاربه الشخصية، فالشروط الرهيبة التى كانت تفرضها آنذاك عائلات الأرستقراطية الصغيرة على موظفيها، وتدهور نظام السخرة الذى كان يفرض على هؤلاء، معروفان تماماً. وفى معرض تذكيرنا بالإذلال الذى كان يتعرض له أشخاص مثل موزار وهایدن وهولدرن، لن ندهش أبداً إذا رأينا مصير جاب صغير يسلم أمره إلى نبيل ريفى، كان أسوأ بكثير. وذلك هو موضوع تلك المللأة المريعة التى يحمل بطلها الرئيسى اسم لوفر.

الواقع أن بريخت لم يمس الخط العام للمسرحية، بل واحترم كذلك لغتها، وعلى الأقل فى عدد كبير من لحظاتها. لكنه اهتم فى اقتباسه، كما كانت عادته، بتحديد الموضوعة المركزية، وتقليصها وتبسيطها، إنما دون أن يحدث أى تغير فى سمتها التاريخية. وهو يقول فى مقدمتها إن هذه المسرحية هى درس فى اليأس الألماني، وهو المصطلح الذى به يشير بريخت إلى تدهور الروح الألمانية وإحباطها، بعد أن تعرضت لعواصف النزعة الإطلاقية بعيد حرب الثلاثين سنة. والمسرحية هى كذلك انتقاد لألمانيا، وهى تحكى عن جاب هولوفر ابن القسيس الذى تعاقدت معه أسرة من النبلاء الريفيين، هى أسرة فون برغ، لكى يهتزم بابن الأسرة الذى عرف بعناده الحقيقى.

ولقد كان على صاحبنا أن يتحمل الكثير من المتاعب؛ فأسياده قساة جداً، فهم يحاسبونه على كل شيء رغم أنهم يغوونه جيداً، وهم يحصون عليه حركاته ويمنعونه من قول ما يفكر فيه. ذات مرة يغوى لوفر صبية المنزل، مع كل ما يترتب على ذلك. ثم لكى يفلت من الأخطار التى تحيط به يهرب ويجد ملجأ لدى معلم المدرسة المتحزلق فينلال وحين يعثر عليه مطاردوه يسحبون له بعض الجراح، لكنه لخجله من الرغبة التى يستشعرها إزاء تلميذة مضيفه العذبة، ولخشيته من أن يقترب للمرة الثانية تلك الفعلة الشنيعة نفسها، يخصى نفسه. لكن الصبية تقبل به كما هو. فيما كان لنز يرغب، خاصة، فى التشديد على ضرورة تحرير التربية، عمد بريخت من جهته إلى رفع مستوى المسرحية لجعل منها نقداً للمجتمع الذى يندد فى آن معاً بسماته الإقطاعية (ويلاحظ بريخت أن بالإمكان إقامة توازن بين مشاعر السيدة فون برغ الرهيفة، وتذوقها للموسيقى، والميل الذى كان الجلاد النازى هايدرخ يظهره لموسيقى باخ، وبتجلياته العامة لدى البرجوازية، فلوفر الذى يستغل النظام الإقطاعى، هاهو هنا يستغل نفسه بنفسه. أما خصيه لنفسه فهو فى آن معاً فعلة مادية وفعل روحى، فهو يرمز إلى خصى المثقفين البرجوازيين الألمان لأنفسهم، أولئك البرجوازيين الذين «لا يعيشون إلا ذهنياً ثورات الآخرين ووجودهم الخاص». فلوفر ما إن يصبح مخصياً حتى يتمكن من الحصول على عمل يرضيه (وهو ما يلاحظه معلم المدرسة بسرور)، بل وينجح فى الحصول على شهادة مديح من الأسرة التى كان قد أغوى ابنتها (وفى هذا المجال أيضاً تنتهى القضية نهاية حسنة). فعملية البتر التى كان لوفر هو فى آن معاً فاعلها وضحيتهما هى بهذا المعنى عملية بتر للروح الألمانية، عملية بتر تطلأل أساتذة تلك الروح وتلاميذها. صحيح أن لوفر يهرب من العالم الإقطاعى، لكنه لا يهرب إلا لكى يسقط فى براثن البرجوازية الصغيرة. أما خصيه فهو «فعل يضع نهاية لكل الأفعال الأخرى».

وبالعبارات التالية، يثنى فنسلاس، معلم المدرسة على مساعده الجديد لوفر الذى أنجز لتوه عملية «بتر رجولته».

«هلم بين ذراعى أيها الشاب الكريم، أيتها الأداة التي أبدعها القدر! ها أنت ذا الآن على خير درب تؤدي بك لتصبح بريقاً للمدرسة وكوكباً فى سماء التربية. ترى من هو الجدير بأن يعلم إن لم تكن أنت الجدير؟ فانت تملك، من بين الجميع، الصفة المثلى، أولم تكبت فى داخلك ومنذ زمن طويل، نزعتك الثورية، لتخضع أمام واجبك؟ أنت منذ الآن ليست لك أية حياة خاصة تمنعك من أن تضع رجلاً على شاكلتك.. وإننى واثق من أن ليس هناك أية وظيفة للتدريس فى طول هذه المقاطعة وعرضها، لايمكنك المطالبة بها».

ترى هل سبق لأحد أن حدد بمثل هذا الوضوح، وأن عرض بمثل هذه العبارات المريعة، ذلك الخليط من البربرية «والروحانية»؟ إن الإخراج الذى قدمت به المسرحية فى البرلينز إنسمبل أتى ليشدد على القوة «الهزلية» فى هذه المسرحية، ففى البداية يتحرك لوفر وكأنه يتحرك على أنغام علبة موسيقية. وفى مقدمة المسرحية، يطلق بريخت تحذيراً برسم الجيل الألماني الجديد:

«إنه المعلم الألماني، لا تنسوه أبداً.

إنه نتاج الطبيعة - المضادة، وناشرها

فهي، يا معلمى وطلاب العصر الجديد

تمعنوا فى زلفاه.. لكى تتحرروا منه».

فى نيسان ١٩٥٠، قدمت «البرلينز إنسمبل» عرضاً رائعاً لهذه المسرحية، غير أن الصحافة الألمانية الشرقية، لم تستقبلها بأى حماس. بل وصفتها بأنها «فعالية فى سلبيتها». ولقد رد بريخت على هذا النقد فى ملاحظة قال فيها:

«إن بإمكان هذا العرض أن يساهم فى صياغة الإصلاحات الكبرى التى تحدث الآن فى مجال التعليم فى أراضى الجمهورية. فكقاعدة عامة، يمكن للمسرحية الهزلية - كما هو الحال مع أعمال من طراز «ترتوف» و«دون كيشوت» و«المفتش العام» و«كانديد» - أن تستغنى عن ضرورة أن تعارض النموذج الذى تقدم عنه صورة ساحرة،

بنموذج مثالي. وفي المرأة المقعرة التي تضعها لكى تقدم، بشكل مبالغ فيه، ما تريده أن يكون عرضة لهجومها، من الضروري أن تكون الشخصيات مشوهة. أما فى «الجابى» فإن العناصر الإيجابية إنما هى ردود الفعل الغاضبة التي يثيرها المراءى اللإنسانى لرجل، هو فى أن معاً ضحية لامتيازات غير مبررة، ولأيديولوجيا مزيفة».

إن بريخت وزملاءه، فى معرض وصفهم لـ «البؤس الألماني» غالباً ماكانوا يخوضون الصراع ضد النقاد الرسميين، أما ذروة الغليان فحلت مع تفسير شخصية «فاوست»، التي كانت قد اعتبرت على الدوام، ميراثاً مقدساً من إرث العقل الألماني. ثم حين قدمت «البرلينز إنسمبل» ملهاة هاينريخ فون كلايست الكلاسيكية «الجرة المحطمة»، كان نصيبها مزيداً من الهجوم، أما فى حالة «فاوست» فإن بريخت وإيسلر هوجما، ليس بوصفهما متعاونين مع الفرقة، بل بوصفهما فنانين فريدين.

كان هانس إيسلر قد لحن مأساة عنوانها «يوهان فاوستوس» تظهر فاوست بشكل غير ممالي له، إذ إنه هنا يجسد النظام البرجوازى فى مواجهة المناضل الشيوعى توماس مونترسر، الإصلاحى الدينى والشهيد، وعند نهاية نقاش طويل شارك به بشكل خاص، قائد الحزب، إلكسندر أبوش، ندد أرنست فيشر وصحيفة «نيوز دويتشلاند» بالطابع «اللاوطنى» و «اللااجتماعى» لذلك العمل الذى رأيا فيه تحريفاً خطيراً بالنسبة إلى التفسير الكلاسيكى. وكان إيسلر ينوى تحويل العمل إلى أوبرا، قال أبوش «ليس بوسع فاوست أن تصبح أوبرا وطنية ألمانية إلا إذا فهم مؤلفها بائه، حتى ولو تعلق الأمر بالحروب الفلاحية الألمانية الكبرى، ينبغى عليه أن يصور فاوست بسمات البطل الروحى الكبير الذى يخوض معركة ضارية ضد البؤس الألماني، وفى سبيل فهم شمولي للعالم».

ولقد ساهم بريخت فى النقاش الذى، إذ أتى بعد فترة يسيرة من الاستقبال السيئ الذى قوبل به تقديم فرقة «البرلينز إنسمبل» لمسرحية «أور - فاوست»، أتاح له أن يرد بشكل أقل شخصية، فقال بريخت إن من حق إيسلر، كما من حق أى شاعر آخر، أن يعيد تشكيل شخصية فاوست، وهو اقتصر على أن يجعل منه شخصاً ذا نزعة إنسانية،

يعمد، على الرغم من كونه ابن فلاحين، إلى التخلي عن قضية أبائه، ويماهى نفسه مع مضطهدهم بغية الحصول لنفسه على المعرفة والخبرة الضروريين لتطوير شخصيته بشكل أفضل. وإيسلر بعيداً عن تحويل التاريخ الألماني إلى مادة للسخرية، وجه تحيته إلى أفضل ما فى ذلك التاريخ، فى شخص الفلاحين المناضلين وزعيمهم توماس مونترسر. وتابع بريخت يقول إن المسرحية تتمتع بطابع بالغ الراهنية فى زمن كانت فيه البرجوازية الألمانية الغربية، راغبة مرة أخرى فى إقناع الإنتلجنسيا بالتحول لمناهضة الشعب، فالمسرحية عبارة عن «عمل أدبى ذى مغزى».

من الطبيعى أن الاتهام الذى وجه إلى المؤلف، لم يكن فقط لأنه صور شخصية وطنية كبيرة، هى شخصية فاوست بصورة تهكمية، أو شوه عملاً أدبياً كبيراً هو «فاوست» جوته. ونحن لسنا بحاجة إلى الوقوف طويلاً عند الأثر الذى مارسته الأسطورة الفاونستية على الذهنية الألمانية. فهذا أمر انهمك توماس مان بتبيانهِ فى روايته «الدكتور فاوست»، لكنه كان قد سبق له أن أوحى بشكل غير مباشر فى روايته «الجيل السحري» (إنما دون أن يدرك كل ما يترتب على هذا) بالمغزى الحقيقى لذلك الميل الألماني نحو مبدأ «التطوير الذاتى» الذى كان يربط عادة باسمى فاوست وجوته. وحتى فى العام ١٩٢٤، لم يكن بوسع أحد أن يدرك بوضوح دروب هاوية الرعب التى كانت تقود إليها رغبة «التطوير الذاتى» تلك. من الواضح أن فاوست، بالشكل الذى كتبه به جوته، يعى عند نهاية حياته، وظيفته الاجتماعية، ومسئوليّاته إزاء الإنسانية. لكنه فى القسم الأول من التراجيديا، يسعى وحسب إلى إرضاء ذاته (كما هو حال بعل البريختى المتمتع بذكاء خارق) إلى حد ما، عبر الحصول على الشهادات الجامعية وعلى مساعد مفيد للغاية هو مغيستو فيليس، ولكن بالغريتش المسكينة، أى حظوظ ستبقى لها فى مواجهة فاوست، فى مواجهة ذلك العالم العجوز وقد تحول إلى شاب جميل، بالغ الرجولية والشبق!

كان بريخت قد أسند إلى تلميذه إيفون مولك أمر إخراج «أورفاوست» لجوته، تلك المسرحية التى قدم عرضها الأول فى الثالث والعشرين من نيسان ١٩٥٢.

غير أن الفكرة العامة التي كانت تقوم في تناول تلك الماثرة الكلاسيكية دون الشعور بأي خوف إزاءها فكانت فكرته. فالأمر هنا لم يعد يقوم في معاملة مسرحيات جوته بصخب أجوف! بل على العكس من هذا نجد أن تلك الكتابة الجديدة للمسرحية تبرز للعيان مالمدي المؤلف الألماني الكبير من «روح مرحة». ولقد حملت المسرحية مشهدين أثارا حنق النقاد بشكل خاص، المشهد الذي ينشد فيه الطلاب الثملون، الأغنيات في قبو آخر باخ، وذاك الذي يلعب فيه مفيستو فيلس دور الأستاذ إزاء التلميذ فاغنر. كان بريخت يعرف الجامعات والطلاب والمعلمين الألمان بشكل جيد، لذا تمكن من الاستفادة من معرفته تلك. غير أن التصور البريختي لشخصية فاوست نفسها، لم يكن أقل هرطقة. فهو كان يرى فيه «مستغلا» (وهو ماكانه فعلا) مستعداً لملء جيوبه بفضل الثروات التي لا تنتضب والتي وضعها مفيستو بتصرفه. كذلك نجد أن تصوير فاوست كإنسان منحط (وهي صفة يستخدمها بريخت في ملاحظاته) مما يسمح له بإغواء غريتش «بأسلوب بطولي»، ويؤدي إلى دمار الفتاة الشابة وشقيقها وشقيقتها. يأتي دون أن يجد أي تعويض له، عند نهاية حياته، في اعتناقه للمبدأ الذي يطلق عليه بريخت اسم «الإنتاجية».

لقد كان هذا الأسلوب في تصوير الماضي الألماني، وإلحاح بريخت على تصويره للجمهور على هذا النحو، هو ما أثار النقاد الرسميين وجعلهم يلومون «البرلينز إنسمبل» بسبب «أسلوب الماريونيت» الذي يتبعونه، فيجعلهم عاجزين عن استثارة المشاعر الإنسانية، ولقد جرى التنديد أيضاً بتلك النزعة البدائية الهادفة إلى تقديم صورة رمزية للبؤس الألماني، فهذا البؤس هو الذي صار البطل الوحيد للمسرحية، بحيث جعل في الحقيقة أداة للهجوم على الإرث الثقافي الألماني، وعلى الثقافة القومية.

إن القوة التي استخدمها بريخت في محاولة منه لفضح طفيلية فاوست الشرهة ونشاطاته الاستغلالية، هي القوة التي استخدمها أيضاً ليصف بها شخصية دون جوان الأكثر هدوءاً والأكثر إغاطة على الرغم من أنها لاتقل جدية عن شخصية فاوست.

وإذا كان بريخت قد عمد إلى اقتباس هزلية موليير التى لاتضاهى فما هذا إلا لى يبرهن على أن تألق دون جوان ليس سوى تألق «الطفلى».

فبريخت كان يرى أن موليير يقف مناصراً لدون جوان ولبقراطيته، وهو إذ «يمحو السماء». إنما كان يسخر من مؤسسة بالغة الإبهام يكمن المبرر الوحيد لوجودها فى تحطيم كل لذة من لذات العيش. ومهما كانت التحفظات التى يمكن إبدائها حول هذا التفسير لأفكار موليير، فإن الأصل ظل كما هو دون أن يمس، أما صرخة سفاناريل، خادم دون جوان المخلص، ورقبيه أيضاً، صرخته الأخيرة حين يؤخذ سيده إلى الأقاليم الجهنمية من قبل القائد، فلا تستخدم إلا للتأكيد على نوايا موليير وبريخت، وهى نوايا على الرغم من اختلافها غالباً ماتكون متوافقة فيما بينها.

إن ذهنية النقد الحيوى والمرح نفسها، هى التى تطبع اقتباس بريخت للمهاة المؤلف الإنجليزى جورج فاركوهار، التى تعود إلى بدايات القرن الثامن عشر، وكان اسمها «الضابط المجند» فأطلق عليها بريخت اسم «طبول وأبواق». بذكاء شديد نقل بريخت أحداث تلك المسرحية إلى أواخر القرن الثامن عشر، أى إلى زمن الثورة الأمريكية، مما أتاح له أن يدخل إشارات وتلميحات إلى الإمبريالية البريطانية وإلى حرب الاستقلال الأمريكية. ولقد جعل بريخت بين المشاهد أغنيات تتبع أسلوب أغنيات القرن الثامن عشر وذهنيتها، ومع هذا ظلت تحمل روح المسرحية ككل. والمسرحية بشكل عام تهاجم الحرب، وينعكس هذا الهجوم من خلال المصاعب التى تواجه الضباط الإنجليز المجندين، خلال مساعيهم للعثور على أشخاص يجندونهم، فى الوقت الذى تكتشف فيه فى مكاتب التجنيد، منشورات تحمل المسودات الأولى لإعلان الاستقلال الأمريكى، ناهيك عن خطابات بنجامين فرانكلين اللاهية.

بعد ذلك وللمرة الثالثة والأخيرة عاد بريخت إلى موضوعة جان دارك، فمسرحيته «محاكمة جان دارك فى روان ١٤٣١» وهى مقتبسة من مسرحية إذاعية كتبها أنا سيفرز، تروى مشاهد المحاكمة بأسلوب مؤثر وبسيط. وفى تلك الكتابة للمسرحية

تكون الأصوات التي تقود خطى جان دارك أصوات الشعب. وبعد إعدامها،
نجد فلاحين، هما الجد بروي والشاب جاك ليگران يتحدثان عنها على النحو التالي:

«ليگران: لقد رأيتها تحترق، يابيار

«بروي: لقد قادت فرنسا.

«ليگران: كذلك فرنسا قادتها.

«بروي: كنت أعتقد أن أصواتنا هي التي كانت تقودها.

«ليگران: أجل، أصواتنا.

«بروي: ما الذى تريد قوله؟

«ليگران: حسناً، هاك الكيفية التي بها حدث الأمر. فى البداية اتجهت فى مواجهة
العدو، تاركة الشعب بعيداً بعيداً وراءها، وأضاعت نفسها، ثم وفيما كانت مسجونة فى
البرج، فى روان، لم تكن تعلم شيئاً عنا. ولهذا وهنت، كما كان سيحدث لى أولك لو
كنا مكانها. بل ولقد تخلت عن موقفها. لكن بعد تخليها، كان شعب روان البسيط من
الغضب بحيث اندفع بكل قواه ضد الإنجليز فى المرفأ البحرى هذا. فعلمت بالأمر -
والله وحده يعرف كيف - فاستعادت شجاعته. وفهمت بأن المحكمة ليست ميدان قتال
أكثر رهبة من خندق أورليانز. عند ذاك جعلت من ذاك الذى كان هزيمتها الكبرى، أكبر
انتصار لنا. وحين صمتت شفتاها، سمعنا صوتها.

«بروي: أجل، فالحرب لم تنته بعد».

ومن كروم العنب، تصعد أصوات الفتيات اللواتى ينشدن بحبور أشعار كريستين
دى بيزان الجميلة التى تتغنى بجان دارك.

من هو القائد؟ ومن التلميذ؟ من المعلم؟ ومن التابع؟ إنها أسئلة غالباً ماكان
بريخت يطرحها على نفسه، ودائماً ماكان الجواب هو هو لايتغير: العمال هم المعلمون،
والقادة التلاميذ والتابعون.

منذ العام ١٩٥٢ كان بريخت يشتغل على اقتباس لمسرحية «كورليانوس» لشكسبير. وكانت تلك التراجيديا تثير اهتمامه منذ سنوات العشرين، أى منذ قدمها إريك أنغل، بإخراج رائع فى برلين. وإذا عاد بريخت إليها بعد كل تلك السنوات، هاهو الآن يكتشف فيها إمكانيات جديدة. صحيح أنه لم يملك الوقت الكافى لإنجاز المسرحية، لكنها كانت لدى موته متطورة بما يكفى للسماح لفرقة «البرلينر إنسمبل» بنقلها إلى الخشبة وجعلها أحد عروضها الأكثر أهمية.

ومع أن كتابة بريخت للمسرحية ظلت أمينة للأصل فى مجموعها، فإن عدداً من التعديلات المهمة يشير إلى أنه كان بالفعل ينوى الابتعاد عن الموضوعة الشكسبيرية. فى تلك المسرحية كان يهيم بشكل خاص موضوعان: الصراع بين العامة والنبلاء من جهة، وأزمة السلطة من جهة ثانية. فبرأى بريخت، ليست مأساة كورليانوس مأساة قائد متعجرف، أذله شعب يحتقره، وإذا يسعى للانتقام منه، يتحول عن غايته بناء على توسلات أمه، فالمسألة الرئيسية هنا هى بالأحرى مسألة تتعلق بمعرفة ما إذا كان الزعيم شيئاً لا غنى عنه. فاحتقار كورليانوس لشعب روما هو من الجدية بحيث يشعر نفسه أكثر قريباً من عدوه القديم أوفيدىوس، أكثر منه من مواطنيه. أما الاستياء المبرر الذى يشعر به العامة بعد الشروط الظالمة التى تم توزيع القمح بناء لها، فكان الشرارة التى أشعلت اللهب، فكادت الثورة أن تندلع لولا وجود خطر الغزو المعادى. بيد أن الوحدة التى تحققت على هذا النحو كانت وحدة مؤقتة وسرعان ما تحطمت أمام عجرفة كورليانوس وعناده. هل تحتاج روما إليه؟ يجيب بريخت لا، وفى المشاهد التى أضافها يؤكد لنا الكاتب أن بمقدور الرومانيين أن يستغنوا عنه كل الاستغناء، فهم سيقاومون إذا ما هاجمهم الجنرال. ولم يكن العامة وحدهم من عبر عن هذا الرأى، بل فولومنيا، أم كورليانوس أيضاً.

وفى اللحظة التى يبدو فيها النبلاء وكأنهم يغادرون روما التى يهددها كورليانوس يلاحظ بروتوس:

«إذا كان أولئك الذين عاشوا بفضل روما لا يريدون الدفاع عنها، فإننا نحن الذين سندافع عنها. نحن الذين عاشت روما بفضلنا حتى الآن. فلم لا يدافع البناءون عن الجدران التي بنوها؟».

لقد سبق لنا أن رأينا أعلاه كيف أن بريخت لم يكن أبداً يعرض في مسرحه، المسرحيات القديمة كما هي، بل كان يكرس لكل منها أشهر عمل طويلة، ونحن بوسعنا أن نكون على ثقة من أنه، في تلك المناسبة كما في غيرها، إنما كان يسعى إلى تسليط الضوء على «أخلاقية» معاصرة. وهو يقول في ملاحظة تفسيرية:

«فيما يتعلق بالبطل نلاحظ أن المجتمع معنى بشكل مباشر أيضاً بسمة أخرى من سمات شخصيته، بواقع أنه مقتنع تمام الاقتناع بكونه لاغنى عنه. والمجتمع لا يمكنه أن يستسلم أمام هذا الرأي دون أن يجازف بالدمار. لذلك نراه بالنتيجة ينتفض ضد هذا البطل ويعارضه معارضة لارجوع عنها».

أما غرور كورليانوس «فإن المجتمع، أي روما هي التي تدفع ثمنه، إلى درجة المخاطرة بأن يصيبها الدمار».

وبحس ساخر متميز، يضيف بريخت إلى نهاية المسرحية، مشهداً قصيراً يعمد مجلس الشيوخ خلاله، ويعد أن يتناهى إليه نبأ موت «البطل» كورليانوس، يعمد إلى مناقشة القضايا العادية باسم شعب روما ولصلحته. وهكذا، وكما في مسرحية «إبوارد الثاني» تنتهى المناسبة بالتهكم.

كان بريخت يخطط لكتابة مسرحية حول يوليوس قيصر خلال منفاه الدانماركي. وكان قد كتب قصة بعنوان «قيصر وجنوده»، وفكر بصنع فيلم حول هذا الموضوع نفسه. ومع مرور الوقت، مزج هذا كله لكي يستخلص منه رواية عنوانها «قضايا السيد يوليوس قيصر» حال الموت بينه وبين إتمامها.

على النوام كان بريخت في أحسن حالاته حين يشعر أن بوسعه اللجوء إلى المجاز. أما الرواية الطويلة والضيقة معاً، فلم تكن تلائمه أبداً. كان يفضل عليها الأمثلة المختصرة.

كما كان يفضل أسلوب الحلقات في كتابة القصة. فهذان النوعان كانا يقربانه أكثر من أى شىء آخر، من الأسلوب الملحمى الذى يطبع مسرحه، كما كانا يستجيبان أفضل استجابة لحاجاته السيكولوجية والجمالية. كذلك كان يميل إلى الأحداث مبدأ كبيراً. ولقد تبدت له خلال سنوات منفاه وخلال الأزمة العالمية ملحة إلحاحاً كبيراً، ضرورة التعبير عما كان يريد قوله بشكل مجمع مكثف مختصر وموضوعى، لكنه قبل ذلك الحين، كان قد سبق له أن ترجم تلك السخرية الدياكتيكية التى كان قد صار سيداً من أسيادها، عن طريق المجاز والحكايات الخرافية التى تدور من حول أناه الآخر السيد كونير، تماماً كما كان الأمر بالنسبة إلى «حكايات التقويم» التى كتبها خلال منفاه والتى يمكننا أن نعثر فيها على بذور عدد من مسرحياته اللاحقة. وكذلك بالنسبة إلى عدد من قصصه الجذابة مثل «المرأة العجوز فاقدة الكرامة» (التي كانت عبارة عن صورة أدبية لجذته) و«معطف الهرطوقى» و«قيصر وجنوده».

وهو فى مجال كتابه «قضايا السيد يوليوس قيصر» تبنى كذلك الشكل التوثيقى التأريخى.

صعود ديكتاتور إلى السلطة، وذلك موضوع كان يتيح له العزف على كل الآلات: الهزل، التهكم، التغريب. ويقدم هذا العمل نفسه على شكل يوميات يكتبها سكرتير قيصر العبد راروس، الذى يسجل أحداث الحياة اليومية. ونحن لدينا هاهنا نظرة تابع إلى سيد لا إلى بطل. أما شخصية قيصر فإنها تتضح كذلك من خلال ملاحظات المتحول مومنيلىوس سبيسر الذى غالباً ما يأتى لزيارته، لأنه يتولى فى العادة تغطية ديونه. إن عظمة روما وقادتها تبرز على حقيقتها حين يجرى فضح المناورات التى تدور من حول الغزوات الآسيوية، وهى مناورات وعمليات احتيال تتورط فيها عائلات روما الثلاثمائة والجنرالات وشيشرون وكاتيلينا والقيصر نفسه الذى هو الآن فى الثامنة والثلاثين من عمره حين تبدأ القصة). وبالنسبة إلى راروس الذى يدون كل تلك المناورات بدقة شديدة، يبدو أن عظمة قيصر إنما تتأتى من كونه رئيس شركة نموذجية، ومن كونه يعرف قيمة المال وكيف يستخدمه. ونحن الآن فى زمن متأزم، أما الغزوات

الأسبوية فقد ألحقت الثراء ببضعة أشخاص لكنها فى الوقت نفسه جاءت إلى روما بأعداد لا تحصى من العبيد الذين يوفرون يدًا عاملة مجانية وذلك على حساب العمال الرومانيين. وشيشرون، انطلاقًا من كونه ديمagogيًا ماهرًا سرعان ما يعمد إلى سحق مشروع التمرد الذى تعرض عليه كاتيلينا جنبًا إلى جنب مع العامة المستائين. أما «الديمقراطيون» فإنهم يكسبون الانتخابات بفضل مايقومون به من مناورات ومن عمليات رشوة. هذا بينما يكون قيصر من المهارة بحيث يجعل خصومه ينتفضون بعضهم ضد البعض الآخر. وهو، مثل جميع الناس، يشتغل فى المضاربات العقارية. وعن رجال الدولة والساسة يمكن أن يقال، كما يقال عن الجنرالات «مامن ثوب فيه من الجيوب أكثر مما فى بذلة الجنرال». وفى الفوضى التى يثيرها الديمagogيون الذين يزايدون على بعضهم البعض، تطلع صرخة يبدأ الناس بالإلصاق إليها، إننا نحتاج إلى رجل قوى! وقيصر الذى مع هذا لا يتمتع بأية صفة من صفات الأبطال، سيبدو على مستوى الظروف. ويجهز له، من أجل عودته من إقليمه الأسباني، انتصارًا مفبركًا من أوله إلى آخره، لكن عليه أن يعرض الغنائم التى نالها هناك. غير أن ما عاده لم يكن أشياء ذات قيمة، لكن أوراقًا ثمينة بل وأكثر ثمنًا على أى حال، امتيازات تتعلق بمناجم الرصاص الأسبانية التى تثير مطامع الجميع. إذن فـ «الكنز شئ» ينبغى صنعه ميدانيًا، لكن قيصر، أخذ فى اعتباره المناخ العام، يقرر التخلّى عن انتصاره (المنظم من أجل الاحتفال بانتصار عسكري) وينطلق فى حملة انتخابية تحت شعار «الديمقراطية هى الحرية، الديمقراطية هى السلام».

والحقيقة أنه لم يكن قد سبق للتاريخ الرومانى أن شوهه من هذا المنظور ولا صور على هذه الشاكلة. كذلك لم يسبق للبطولة الرومانية ولغزواتها أن أخضعت لتحليل راديكالى مثل هذا. وكما يقول الممول سبيسر للشخص الذى يفترض به أن ينشر يوميات راروس «كان قيصر ينهل المال دائماً حيثما يجده، فنظرة على يوميات سكرتيره تؤكد لك على ماكانه.. لاتأمل أن تجد فيها مآثر عظيمة. على النمط القديم. لكن إذا قرأتها بذهنية منفتحة، سوف تكشف فيها مؤشرات ما على الطريقة التى بها اخترع الديكتاتوريون وتقام الإمبراطوريات».

فعل إيمان كاتب واقعى

كتب بريخت «أنا لا أؤمن بأنه يمكن الفصل بين الفن والتعليم»، لكنه لم يترك نفسه أبداً ينجز نحو الخطأ الذى يقوم فى التضحية باستقلالية الفنان والفن نفسه. وبريخت الذى هوجم طوال حياته - من قبل الواقعيين الذين كانوا يتهمونه بالشكلانية، ومن قبل الشكلانيين الذين كانوا يتهمونه بإخضاع الفن للنظرية وبالالتزام - كان يعتبر نفسه واقعياً، ولاسيما واقعياً اشتراكياً.

ولقد احتاج ناقد نافذ البصر ومتعمق كجورج لوكاش إلى زمن طويل قبل أن يقتنع بأن بريخت كان، وعلى الأقل فى أعماله الأخيرة، أو صار «أكبر كاتب مسرحى واقعى فى زمنه». قبل ذلك كان لوكاش قد رفض بون مواربة نظريات بريخت الدرامية التى كان يرى أنها إنما تعالج شكل المسرحية قبل أى شىء آخر بحيث يمكن بالتالى نعتها بالشكلانية. وكان لوكاش قد أقام مقارنة، ليست فى صالح بريخت، يبين انتقاداته الفنية ويبين انتقادات تولستوى التى مع هذا كانت تنطلق من نقطة الانطلاق نفسها، فساد المجتمع المعاصر. وقال لوكاش إن تولستوى كان يهتم بجنور الشر نفسها، وهو محتوى الفن الحديث أما بريخت فلم يكن يفعل هذا.

ربما تكون نظرة لوكاش أصح من نظرة بريخت. لكننا سنرى، كنموذج طيب على المحاجة الديالكتيكية واقع أن لوكاش كان يرى، فى نهاية التحليل أن «واقعية» بريخت تعمل لصالحه ليس فقط فى «الأم كوراج» بل كذلك فى أعمال مثل «إنسان ستشوان

الطبيب» و«دائرة الطبشور القوقازي»، وذلك لأن بريخت إذ يتخلى هنا عن النزعة التجريدية وعن النزعة التخطيطية، إنما خلق كائنات بشرية حية تتمتع بديالكتيكية للخير والشر أكثر تعقيداً بكثير.

لم يكن بريخت من الذين يخشون الكلمات، لذا لم يكن مصطلح الشكلائية يخيفه أكثر من المصطلحات الأخرى. صحيح أنه عارض هذا القول، كما قد يفعل أى واقعى اشتراكى آخر، وذلك لأن الشكلائية لم تكن تشكل بالنسبة إليه الفصل بين الشكل والمحتوى وحسب، بل كانت تمثل أيضاً استخداماً للعمليات التقنية، السمعية والبصرية غايته إخفاء فقر المحتوى وكذلك طبيعة العالم الحقيقية. وكان بريخت يطلق على هذا النوع من العمليات اسم التوليف، ومع هذا هانحن نراه يقول «إننا إنما نخضع لمختلف ضروب الهلوسة حين نرى الشكلائية ماثلة فى كل مكان». وذلك لأن أسوأ الشكلائين هم أولئك الذين يمضون وقتهم فى إزاحة فى الوقت الذى يبجلون فيه أشكال الفن القديمة غير عابئين إلا بها. ترى أليس الالتصاق الجنونى بتلك الأشكال البائدة والرغبة مهما كان الثمن فى استخدامها من أجل التعبير عن مواضيع جديدة، أمراً ينتمى إلى الشكلائية أيضاً؟

إذن فإن بريخت يهاجم الكليشيهات التى يلوح بها النقاد من جهة، ومن الجهة الأخرى تعلقهم المتزلف بنماذج قد تكون كبيرة، لكنها عتقت، ومع هذا لا يزال لها فى رأيهم قوة القانون.

لكن هذا السجال لم يكن جديداً. فهو يعود إلى نهاية سنوات الثلاثين، أى إلى ذلك الوقت الذى كان فيه لوكاش وأرنست بلوخ وألفريد كوريللا يتناقشون حول الواقعية على صفحات المجلات المعادية للفاشية مثل «داس فورت» و«الأدب العالمى اللتين كانتا تصدران فى موسكو.

وقد لا يكون من غير المفيد أن نأتى على ذكر ذلك النقاش باختصار، وكذلك على ذكر النقاشات اللاحقة التى قامت حول الشكلائية والواقعية، مادام أن نتائجها كانت كبيرة ليس فقط داخل المعسكر الاشتراكى، بل كذلك فى مناطق أخرى من العالم.

وعلى سبيل تبسيط الأمور، لابد أن نبدأ بتعريف الشكلانية: فهي عملية فنية تقوم في جعل المكانة الأولى في العمل الفني للشكل لا للمضمون. ويمكننا أن نعرّث على النماذج الأكثر شهرة لهذا الأسلوب في الأعمال التي جرت العادة على إدراجها ضمن إطار «المدرسة الجمالية». والواقع أنه في النقاشات التي جرت بعد العام ١٩٣٤، والتي ظل اسم جدانوف مرتبطاً بها، وسعت دائرة هذا المصطلح ليشمل كل ما يبتعد عن الأساليب الفنية التقليدية التي استخدمها كبار كتاب القرن التاسع عشر وكبار فنانيه، ولا سيما بلزاك وتولستوي. وأن ناقداً كلوكاش، مدققاً ولامعاً في أن معاً، والذي عرف بثقافته الأدبية والفلسفية العريقة، لم يتردد هو أيضاً في الإلحاح على ضرورة أن يسير الكتاب المعاصرون على خطا أولئك الواقعيين معتبرين مناهجهم معايير واجبة. وهو إذ ينطلق من وجهة النظر هذه يصل إلى حد التنديد بمسرحيتي «القرار» و«الأم»، لكنه في المقابل يقبل بمسرحية «خوف ويؤس الرايخ الثالث» وكذلك بمسرحية «بنادق الأم كرار» دون أن يعير أى اهتمام لرأى المؤلف الذي كان يعتبر هاتين المسرحيتين وكذلك مسرحية «حياة غاليلى» مسرحيات انتهائية، ويرى أنه حين كتب تلك المسرحيات إنما حاد عن مبادئه الجمالية الخاصة وخانها تقريباً.

وفي مقالة جميلة كتبت في العام ١٩٣٨، أى حين كان ذلك السجال قد وصل إلى ذروته، وحملت عنوان «غزارة وتنوع ثروة الكتابة الواقعية»، ينكر بريخت كون «الكتابات المكتوبة على نمط الرواية الواقعية البرجوازية في القرن السابق» هي الوحيدة الجديرة بأن يطلق عليها اسم كتابات واقعية. وهو، في المقالة، يبرهن بحدة على أن شيللى - الذى يورد له، بالإنجليزية، مقاطع كثيرة من «قناع الفوضى» - وهو بدوره كاتب واقعي، وأنه في الوقت نفسه الذى يستخدم فيه الرمز، يتحدث عن الحرية بكلمات بالغة الوضوح. وشيللى بوصفه واقعياً، هو أفضل من بلزاك، لأنه - أكثر مما يفعل هذا الأخير - يسهل على قرائه إدراك عملية التجريد، ناهيك عن أنه كان صديقاً، لا عدواً، للطبقات العاملة. وكذلك سرفانتس وسويفت وغريمز هاوزن وفولتير، هم بدورهم كتاب واقعيون، وكل على طريقته. وإنه لمن قبيل الخطر ربط مفهوم الواقعية الكبير، ببضعة أسماء وحسب، وببضعة أشكال، مهما كانت تلك الأسماء وتلك الأشكال

مفيدة. «فيما يتعلق بالأشكال الأدبية، إن ما ينبغي الإلحاح عليه إنما هو الواقع، وليس جمالية ما، حتى ولو كانت جمالية الواقعية. إن هناك طرقاً كثيرة لإخفاء الحقيقة، وطرقاً كثيرة أيضاً لقولها. أما نحن فإننا نؤسس جماليتنا، كما نؤسس أخلاقيتنا، تبعاً لضرورات نضالنا».

كذلك لم يكن بريخت متهاوياً مع أولئك الذين كانوا يفسرون مفهوم «العمل الشعبي» بطريقة مبتذلة. ولقد جاهد بريخت طوال حياته، في سبيل العثور على لغة وأسلوب وشكل، تكون في متناول الشعب. لكنه كان يعلم جيداً أن هذا الشعب ليس كتلة متجانسة، أحادية النزعة. بل هو يتألف من أناس يختلفون عن بعضهم البعض في أصولهم وتربيتهم، والتأثيرات الطبقية التي تعرضوا لها، لذا ينبغي على الكاتب أن ينوع من موقفه إزاءه والواقع أن بريخت، حين كان خلال سنوات حياته الأخيرة، يعارض القرارات والنظم الرسمية التي تصدرها مفوضيات الدولة، لم يجعل ذلك العنصر يغيب عن باله أبداً.

فما معنى أن يكون عمل ما «شعبياً» ؟

«أن يكون شعبياً، معناه أنه عمل يمكن لجمهرة الناس الكبيرة أن تفهمه، ومعناه أن العمل يستعير أساليب تعبير الناس ويثريها، ويتبنى وجهات نظرها ويقويها، وأن يمثل القطاع الأكثر تقدماً من الشعب، بغية مساعدته على جر القطاعات الباقية لفهم نفسها، وأن يربط نفسه بالتقاليد، لكن عبر جعلها تتقدم وتتطور، وأن ينقل إنجازات أولئك الذين يقودون، إلى أولئك الذين يتطلعون إلى القيادة يوماً».

والواقعية ؟

«أن تكون واقعياً، معناه أن تكشف الستر عن سببية المجتمع المعقدة، وفضح الأطروحة المهيمنة، بالتأكيد على أنها أطروحة الشريحة المتسلطة، وأن تكتب وأنت تموضع نفسك في وجهة نظر الطبقة التي تمسك فعلاً بالحلول الأكثر رحابة للمشكلات الأكثر إلحاحاً التي طرحت على البشرية منذ الأزل، وأن تشدد على ديناميكية الحركة

بشكل ملموس، لكن عبر جعل التجريد ممكناً.. إنها مهام هائلة.. وسوف نترك الفنان يخوضها بكل ماله من مخيلة وأصالة ومزاج، ويكل مايملكه من إمكانيات ابتكار».

إن جوهر الواقعية ومهمتها الرئيسية يكمنان فى وصف الواقع بأسلوب لا يجعل الوصف يدرك وحسب، بل يفهم أيضاً، وليس عبر عكس الواقع وحسب، بل عبر ولوجه أيضاً. «إن الفن لا يكف عن أن يكون واقعياً حين يغير الأبعاد والمقاييس. بل هو يكف عن كونه واقعياً حين ينول الأمر بالمتفرج إلى القشل، إذ يحاول أن يتبنى ما يراه ممثلاً، كدليل لنواياه ونبضاته».

إذن فإن للفن غاية هى «السيطرة على الواقع». وعليه أن يجعل الواقع مدركاً، والقوانين التى تحكم سيرورات الحياة، مرئية. وذلك هو الهدف الحقيقى للواقعية الاشتراكية، إظهار حياة الإنسان الاجتماعية، فى كل حقيقتها وبواسطة الفن، بالانطلاق من وجهة نظر الاشتراكية. أما اللذة التى يمكن استخلاصها من هذا فإنها تتبع، إلى حد كبير، من التعرف على إمكانية السيطرة على المصير البشرى، عن طريق الصراع الاجتماعى. والواقعية الاشتراكية تؤكد على أن الأحداث والشخصيات التاريخية قابلة للتبدل، وبالتالي تناقضيته.

فما هى طبيعة هذه العلاقة مع الأعمال الفنية والأدبية الماضية؟ وكيف تراه سيعيد إنتاجها؟ سينادى بريخت بأن الأعمال الوحيدة التى حفظها لنا تاريخ الأدب إنما هى الكلاسيكيات التى تصور بشكل فنى مسيرة الإنسانية باتجاه إنجاز أفضل وأكثر قوة وإقداماً، لأهدافها.

إذن فالفن ثروة للإنسان، خاصة وأصيلة، وهو بعيداً عن أن يكون نزعة أخلاقية مستترة أو معرفة جامدة، نظام مستقل يقدم مختلف ضروب النظم الأخرى، بشكل تناقضى.

ثم إن على الفن أن يوفر اللذة والسرور. وكان بريخت يقول خلال سنوات حياته الأخيرة «إن مسرحاً لا يمكننا أن نضحك فيه.. هو مسرح يجب أن نضحك عليه» و «أن الناس الذين لا يمتعون بروح المرح، أناس سخفاء».

«كثير من الطرق تؤدي إلى أثينا» والطريق التي اختارها بريخت، إنما هي واحدة من بين طرق كثيرة أخرى، كما يقول بنفسه وبإلحاح. ولقد تخلى بريخت تدريجياً، عن تصلبه وتعصبه إزاء الأشكال الدرامية الأخرى، والكتاب الدراميين الآخرين. وهو لن يلح طويلاً من الآن وصاعداً على ثنائية العاطفة والعقل. ولقد كان بوسع لوكاش أن يلاحظ (وهو لم يفعل على أى حال)، بأن ماكان بالإمكان اكتشافه فى أعمال بريخت الأخيرة إنما هو التوليف الديالكتيكي الذي بعد عدمية البداية وتخطيطية المرحلة التعليمية، توصل إلى ذلك الخليط المثمر، الذي امتزجت فيه، وبشكل متناسق، نظرية التغريب، ومبادئ الماركسية الديالكتيكية، وفهم أكثر عمقاً للفردانية الإنسانية.

وعلى الرغم من أن رأى بريخت بستانسلافسكى، قد عبر عنه صاحبنا لدى نهاية حياته، بكلمات أكثر اعتدالاً، فإنه لم يتمكن أبداً من الوصول إلى نوع من المصالحة الجذرية بين المسرحين: بين الأسلوب الملحمي الذي يتبعه المؤلف الألماني، وبين مناهج المخرج الروسى الذى كان يقول «فى فننا حين نؤدى دوراً علينا أن نعيشه فى كل لحظة»، و «يجب على الممثل أن يتسلل إلى داخل جلد الشخصية وجسدها التى يمثلها» أو «ينبغي استخدام وسائل واعية للوصول إلى اللاوعى».. وكل هذه الأساليب إنما هى أساليب لصنع المسرح مختلفة، حيث لكل منها وظيفته الخاصة. وفى كل مسارح العالم، من الواضح أن ثمة لجوءاً مباشراً أو غير مباشر إلى ستانسلافسكى.

كان بريخت يعترف أن بالإمكان تعلم أشياء كثيرة من ستانسلافسكى: الحس الشعاعى، ومسئولية المسرح إزاء المجتمع، ووحدة الأسلوب فى أداء الممثلين، و «الجلال» والصدق، وضرورة رسم الواقع فى كل تناقضاته وأخيراً الاعتراف بأهمية الكائنات البشرية، لكن فيما جرى عقد مؤتمر رسمى تحت اسم مؤتمر ستانسلافسكى، بذل جهد كبير فى سبيل المصالحة بين الأسلوبين، كتب بريخت ملاحظة تظهر أن ذلك المشروع هو فى رأيه مشروع غير قابل للتحقيق:

«إن مناهج ستانسلافسكى التركيفية، تجعلنى على الدوام أذكر مناهج التحليل النفسى، ففى الحالتين يقوم الأمر فى مقارعة المرض الاجتماعى، غير أنها ليست

وسائل اجتماعية تلك التي تستخدم لتلك الغاية. والنتيجة هي أنه يجري مهاجمة نتائج المرض نفسه، لا أسبابه».

والواقع أن هذا الرأي متحيز وظالم.. بلا ريب. فهل بوسع أحد أن يؤكد على أن «شجرة الكرز» لتشيكوف، كما قدمت في «مسرح الفن» في موسكو، لا تلقى ضوءاً ساطعاً على بعض الشروط الاجتماعية، ولا تصور لنا مجتمعاً يتطور؟

وهل بوسع أحد أن يؤكد، إلى هذا، بأن المتفرج، حين يستشعر بفضل أداء الممثل، شيئاً من التماهي مع بطل من أبطال تشيكوف، يقبل بالضرورة وجهة نظر ذلك البطل. ومعاييره الأخلاقية، ويعجز عن إدراك وجه التعقد في موقفه؟

أو ليس ثمة في الأمر هنا مسألة درجة؟ وبريخت أولاً تراه ينهض، ببساطة، ضد التماهي حين يدفع هذا التماهي إلى درجة يصبح معها «تماهياً كلياً»، وينتهي الأمر بالمتفرج إلى تبني مواقف الشخصية ودورها التي تقدم له على الخشبة، عاطفياً ونفسانياً، وذلك على حساب فهمه الشامل للقوى التي تفعل في عالم تلك الشخصية؟ وبكلمات أخرى، نقول: أوليس التماهي العاطفي الذي يشوش الفهم والعقل ويشلهما، ما يرفضه بريخت؟

ثم أولسنا مع ستانسلافسكى وبريخت، في مواجهة أسلوبين مختلفين لرؤية العالم في زمن انتقال حاد، يظل أولهما، بكليته، أسير منظوره البرجوازي - حتى ولو كان منظوراً ينتقد العالم البرجوازي - فيما الثاني يبدو أكثر تقدماً، حتى ولو كان بدوره انتقالياً. وأقدر على تحديد طبيعة القوى التي تصنع العالم القديم، وتلك التي تصنع العالم الجديد بوضوح؟ أولسنا في مواجهة أسلوبين دراميين لا يتناقضان بالضرورة إلا في كونهما يعكسان، عكساً صحيحاً، تناقضات المجتمع الذي يتجليان فيه؟

لقد كتب بريخت بصدد أسلوبه الخاص يقول:

«لا يكفي أن نطالب مسرحنا بتوفير انعكاس شفاف للواقع، وبإتاحة الفرصة لفهم هذا الواقع. بل إن على مسرحنا، كذلك، أن ينقل إلى الجمهور، ملذات التعليم،

وأن يجعل صورة الواقع الذى يتغير تأثير لدى الجمهور روحاً طيبة وعواطف لذيذة. ليس على متفرجينا، وحسب، أن يروا كيف يتحرر برومثيوس، بل عليهم أن يتلقوا، كذلك، السرور الذى يواكب ذلك التحرر. وأن على مسارحنا أن تنقل كل السعادات والملذات التى يستشعرها المخترعون والمكتشفون، وكل أحاسيس الانتصار التى يحسها المحررون».

الشهور الأخيرة

فى العام ١٩٥٥ بدأت صحة بريخت بالتدهور، لكنه - رغم هذا - لم يقلل من حجم نشاطاته، ففى كانون الثانى أخرج مسرحية جديدة ليوهان بيكير، لم يكن الاستقبال الذى قوبلت به جيداً. وفى آيار توجه إلى موسكو ليتلقى جائزة ستالين. وكان فى تلك الأونة كثير التنقل، ففى درسدن حضر مؤتمراً للسلام، وفى هامبورغ شارك فى أحد اجتماعات «نادى القلم». أما عمله مع البرلينر إنسميل، فكان يستهلك جزءاً كبيراً من طاقته، خاصة وأنه كان يحضر للفرقة سلسلة جديدة من العروض فى باريس. وعلى طاولته كانت تتراكم المخطوطات غير المنجزة، ومشاريع المسرحيات.

وهو بالكاد تمكن من إنجاز مسرحية توراندو أو مؤتمر الغسالىين «التي أتت تنويعاً لاذعاً وصافياً، فى أن معاً، على ملهاة كارلو غوتزى، المكتوبة فى العام ١٧٦٢، والتي كان فردريك شيللر قد ترجمها فى العام ١٨٠١، والمسرحية تحكى قصة أنسة معطاة، هى ابنة إمبراطور الصين، ترفض الزواج - بضاد - وينتهى الأمر بها إلى إجراء امتحان لطالبى يدها، تطرح عليهم، خلاله، ثلاثة ألغاز. فمن يعثر منهم على الحل، تنزوجه، أما إذا فشلوا فسيكون مصيرهم قطع رءوسهم. ولقد انتهز بريخت فرصة هذه المسرحية لكى يعمد إلى مهاجمة ضحاياه المفضلين «المتقنين» الذين يطلق عليهم فى المسرحية اسم «توى» Tuus أولئك الذين يبيعون شخصيتهم، وضميرهم وأراءهم ويبيضون صفحة السلطات، هنا، فى هذه المسرحية، المطلوب من المثقفين هو

أن يبرروا احتكار إمبراطور الصين وأخيه، لإنتاج القطن. وهو احتكار يثير استياء الشعب، أما «المبيض» الذي سينجح بأفضل مما يفعل غيره فى هذه المهمة، فسيكون له أن يتزوج من ابنة الإمبراطور. فى الوقت نفسه، هناك ثورى يدعى كاي هو، يتولى تنظيم المعارضة. وتتالى فى المسرحية مجموعة من التعقيدات التى تبدو أكثر طولاً من أن نرويها هنا. لكن الأمور كلها تجعلنا نعتقد بأن الأمر سينتهى بكاي هو إلى الانتصار. وحتى إذا أخذنا فى اعتبارنا واقع أن المسرحية لم تكتمل، سيكون من الصعب علينا أن نعتبرها واحدة من أبرز أعمال بريخت.

وابتداء من العام ١٩٤٠ كان بريخت قد فكر كذلك بوضع أوبرا على موسيقى يكتبها بول ديساو. صحيح أنه لم ينجز من تلك الأوبرا سوى بضع أغنيات، غير أن مخططها العام الذى وضعه بريخت، يقول لنا الكثير. تحمل الأوبرا اسم «رحلات الإله سعادة».. وكان عليها أن تشكل، بمعنى ما، رداً على مسرحية «بعل» وتعالج سعادة الإنسان. ولقد استوحى كاتبنا فكرة العمل من رأى «تمثال صغير يمثل إله السعادة الصينى» وهو تمثال تكشف بدانة صاحبه عن راحة ورضى تامين:

«إن الإله الذى من المفروض به أن يأتى من الشرق، يصل بعد حرب كبرى إلى المدن المدمرة، ويريد أن يحث الناس على التضال فى سبيل السعادة والرخاء. فيجمع من حول كل أنواع التابعين. لكن منذ اللحظة التى يبدأ فيها بعضهم بإلقاء دروس تنص على أنه يجب أن يمتلك الأرض فلاحوها، ويستولى على المصانع عمالها، وعلى المدارس أبناؤهم، يتعرض الإله لمختلف ضروب الاضطهاد. فيحاكم ويحكم عليه بالموت، ويمارس عليه الجلادون كل أنواع فنونهم.. غير أن السم الذى يعطونه بتبدي له طيب المذاق.. وحين يقطعون له رأسه، تعود الرأس لتنمو فوراً.. أما هو فإنه سرعان ما ينخرط فى رقصة تكون من الصفاء، بحيث إنهم جميعاً يشعرون بالعدوى فيرقصون.. فالحقيقة أنه من المستحيل وأد تطلعات الإنسان نحو السعادة».

خلال مؤتمر المسرح الذى عقد فى دارمشتادت فى العام ١٩٥٥ طرح فردريك دورنمات سؤالاً يتعلق بمعرفة ما إذا كان مسرح اليوم قادراً على تصوير عالم اليوم.

ويومها رد بريخت عليه بمقال قصير يقول فيه «نعم، إن بالإمكان تصوير عالم اليوم تصويراً لائقاً، لكن فقط إذا ماصورناه على أنه عالم قابل للتغيير». ففى زمن صنع فيه العلم الكثير فى سبيل تغيير الطبيعة، وصار العالم يبدو قابلاً للسكنى تقريباً - يتابع بريخت - لم يعد بالوسع وصف الإنسان بأنه ضحية، أو موضوعاً لكون مجهول وإنما ثابت. فإذا ماوضعنا أنفسنا من وجهة نظر الكرة التى يتقاذفها اللاعبون على ملعب كرة القدم، سنجد أن قوانين الحركة، قوانين من الصعب إدراكها. ولأن طابع العلاقات الاجتماعية قد ترك فى الظلام، على عكس ماحدث بالنسبة إلى الطبيعة بصورة عامة، هانحن مهردون بدمار شامل قد يحل بكوكبنا، كما ينذرنا العلماء برهبة. ويومها لفت بريخت الأنظار إلى «البرلينز إنسمبل» التى كانت تبذل جهودها فى سبيل الإتيان بإجابات فنية على مشكلات العالم، كما لفت الأنظار إلى وطنه، حيث تبذل جهود جبارة فى سبيل تغيير هذا العالم والحياة الاجتماعية للإنسان.

وماكس فريش، الذى لم يخب إعجابه ببريخت إطلاقاً، بل كان فى ازدياد، رآه فى العام ١٩٥٥، ووجده واهناً، على الرغم من حيوية ذهنه الدائمة، لكن التى باتت أقل رغبة فى النقاش. وبريخت رغم كل تهذيبه، لم يوافق ضيفه حتى الباب يومها. ويروى فريش أن بريخت سألته إن كان قادراً على شراء بيت له على ضفاف بحيرة جنيف.

ومع نهاية العام ١٩٥٥ اندلع خلاف جديد بين بريخت والسلطات، فيومها منعت السلطات من نشر «كتاب الحرب»، المؤلف من قصائد قصيرة تزينها صور حقيقية وتحدث جميعاً عن بعض سمات الحرب العالمية الثانية، وكانت القصائد رباعية حافلة بالتهكم اللاذع وبحس سلمى عنيف، وتتدد بمثيرى الحروب... وتعتبر القصائد بشكل عام من بين أفضل القصائد التهكمية التى كتبها بريخت طوال حياته. وإزاء المنع، أصر صاحبنا على نشرها، وإلا فإنه سيقدم الكتاب بكامله إلى «مجلس السلم». وانتهى الأمر به إلى الانتصار، فصدر الكتاب عند نهاية العام ١٩٥٥ فى برلين مرخصاً به ترخيصاً تاماً.

فى العاشر من شباط ١٩٥٦ أى فى يوم آخر ذكرى لميلاده، كان بريخت موجوداً فى ميلانو لحضور حفلات تقديم «أوبرا القروش الثلاثة» من قبل فرقة «البيكولو تياترو» (المسرح الصغير)، ومن إخراج جورج شترهالر. وفى تلك المدينة تحدث إليه المخرج السويدى أرفن لينر للمرة الأخيرة. ويروى لينر تفاصيل اللقاء على الشكل التالى:

«كانت الزوايع تعصف بالنوافذ الزجاجية لفندق مانين. وكنا نتحدث بلهجة فيها شىء من التردد عن مرض القلب الذى أصابنا نحن الاثنين (وكان مرضى لايزال فى بداياته). فجأة جش صوته وقال لى: على الأقل يمكننا أن نكون واثقين من أن موتنا سيكون موتاً هادئاً - نوعاً من الضرب الخفيف على البلاط».

مرة كان بريخت قد قال بأنه ليس، كما يزعمون، جالساً بين مقعدين، وأن مقعده مزروع فى الشرق. وفى مرة أخرى كان قد لاحظ، بتفكه، أن مقعده ذلك إذا كان يهتز بعض الشىء، فما هذا إلا لأنه يستند إلى ثلاثة أقدام فقط، وهو أمر ألمح إليه مرة أخرى، مازحاً، إذ قال (كما يروى لينر):

«خلال محادثتنا الأخيرة قال لى - بريخت - إن المقعد صلب، غير أن هناك بعض الناس يعتقدون بأن جلستى فوقه ليست الجلسة الصالحة».

وبصد ذلك التقديم الإيطالى الجديد لـ «أوبرا القروش الثلاثة» (وهو تقديم اعتبره معظم النقاد ممتازاً) أورد بريخت هذه الطرفة:

«إن «أوبرا القروش الثلاثة» ولدت بعد الحرب العالمية الأولى بعشر سنوات، وهامى تبعث انبعاثاً جديداً من طنجرة الساحر، بعد عشر سنوات من الحرب العالمية الثانية. فإذا عادت للظهور مرة أخرى بعد حرب عالمية ثالثة، من المؤكد أن العالم، عندها، لن يعود يساوى ثلاثة قروش».

كان ذلك العام يعد مثله مثل كل الأعوام الأخرى على أى حال، بأن سيكون عاماً حافلاً، فقد كان هناك إخراج «غاليلى» الذى تستعد البرلينر إنسمبل له منذ عام، و «أيام الكومونة» التى كانت ستقدم فى «كارل ماركس شتادت» بإخراج مانفرد فكفرت.

وأخيراً كانت هناك أولى زيارات الفرقة لإنجلترا وهى زيارة من المفترض أن تتم فى شهر آب.

وعلى طاولة بريخت كانت هناك مشاريع لا تحصى ومسودات ومخططات وملفات مليئة بالملاحظات، وحكايات قصيرة.. وبعض هذا كله لم يكن قد صحح بعد. وكان بريخت قد مزج مسرحيتين لهاويتمان هما «الديك الأحمر» و«معطف القندس» فى مسرحية واحدة بغية تقديمهما مسرحياً. وغالبى لم تكن قد أُروت ظمأ اهتمامه بالعلم وبالعالم، لذا كان يخطط، وهو مشغول الفكر بالقنبلة النووية، لكتابة مسرحية حول بروميثيوس. وبكلمة، كان على الأسطورة أن تنقلب رأساً على عقب، فبروميثيوس لن يقيدته أناس السماوات، بل أناس الدنيا، سيقيده رجال هذا العالم، وذلك لأنه تجرأ على تسليم الآلهة سر النار التى استخدمها هؤلاء لتدمير العالم.

وأكثر من برميثيوس، كان بريخت يشعر بانجذاب نحو أينشتاين، وكان يتساءل عما إذا لم يكن فى وسعه أن يستخلص من قصة حياة أينشتاين تنمة لغاليلى. وهو فكر بهذا الأمر مرة أخرى لدى موت العالم الكبير فى الثامن عشر من نيسان ١٩٥٥. ونحن لدينا من الأسباب ما يجعلنا نعتقد بأن بريخت كان يرى فى أينشتاين شخصية «تراجيدية» وتراجيدية، لأن صاحبها قد سلم مكتشفاته لإمبريالية الولايات المتحدة العدوانية. وهو استعداداً منه لهذا العمل، كان قد قرأ عدداً كبيراً من الكتب التى تتحدث عن أينشتاين، وناقش نظرياته العلمية مع ليوبولد إنفلد، أحد زملائه (أى زملاء العالم) القدماء.

وتؤكد لنا ملاحظات أوردها بريخت على نسخة من مسرحية «.. فى انتظار غودو» لصامويل بيكيت، على أن هذه المسرحية كانت قد أثارت لديه أكثر من مجرد اهتمام عابر. بل وربما فكر بكتابة نوع من «غودو-مضاد».

وينبغى علينا أيضاً أن نذكر بين أعماله غير المصححة، نصاً لا يمكن اعتباره الأقل أهمية بين تلك الأعمال. إنه «مى-تى، كتاب الاستعدادات» وهو كتاب وضع تبعاً لشكل الكتاب الكلاسيكى الصينى الذى يحمل الاسم نفسه. والكتاب عبارة عن محصلة

أخلاقية وسياسية وفلسفية لمسيرة بريخت، أو كما كان يقول هو «كتاب صغير يحتوى على تعليمات حول أفضل سبل السلوك فى المجتمع». وكان بريخت يشتغل على ذلك الكتاب بصورة متقطعة. بدءاً بأعوام منفاه الأولى. أما الكتاب الذى أتى على شكل يوميات حميمة، فلم ينشر إلا بعد عشرة أعوام من موت صاحبه، وجزئياً فقط. وفيه تطالعنا كتابات صينية المنحى (بشكل مزعوم) وموجزة تخفى الأسماء الحقيقية: فـ «مين - إيه - لى» تعنى لينين، و «نى - إن» ستالين، و «ميستر هو - ييه» هيجل، و «كا - ميه» كارل ماركس. و «إيه - فو» إنغلز، و «كين - يه» بريخت نفسه (وهنا هانحن نستعيد مرة أخرى صديقنا القديم كونيير). وفى الكتاب يستأنف بريخت نقاشه القديم مع صديقه كارل كورشر، حول الحرية فى الاتحاد السوفييتى، وصراعه الداخلى حول الانشقاق التروتسكى - الإستانلىنى. وفى هذا الصدد، لايزال بريخت موزع النفس، كما رأيناه سابقاً، وهو يبدى تحفظات حول مبدأ عبادة الشخصية، وحول التضحيات التى تسببها الصناعة والتحويل الاشتراكى التعاونى المتسارع للزراعة، وحول مجرى المحاكمات، حتى ولو كان ذنب بعض المتهمين لا يثير فى رأيه أية شكوك. غير أنه يحى ستالين بسبب الدور الذى لعبه هذا الأخير فى بناء الدولة السوفييتية. ويمكننا أن نعثر هنا وهناك فى الكتاب (وبشكل نادر فى القسم المطبوع منه) على بعض الملاحظات الشخصية، ومن بينها ملاحظات تتعلق بتعلقه العميق بالراحلة مارغريت ستيفن. بيد أن اللهجة العامة للمجموعة التى لاتغيب عنها على أى حال. نزعة شك بريختية نموذجية، هى لهجة القوة والتفاؤل والثقة بالمستقبل. والمؤلف يماثل نفسه هنا مع الكلاسيكيين - ماركس، إنغلز، لينين - الذين هم أيضاً عاشوا فى أزمان اضطراب وفوضى.. لكنهم مع هذا لم يكفوا عن التفاؤل بالمستقبل، وهو يبدى إعجابه بـ «هدوئهم وقوة روحهم».

أما الإخراج الجديد لغاليلي فقد شغل بريخت حتى آخر أيام عمره. كانت الأفكار تلهب فى رأسه التهاباً، وكان يدرس فى لوحات بوغل، عنصر اللون والملابس وتصرفات الأشخاص. وكان يصحح ويرتجل. وكان أرنست بوش، الذى سيلعب دور غاليلي، وإيكارد شال، الذى سيلعب دور أندريا سارتى، يتفكهان حول طول زمن الاستعدادات.

هل تراها ستكون بحاجة إلى ست أو سبع سنوات؟ كان أرنست بوش يسأله، فيجيبه بريخت «إن لم تسر الأمور على مايرام سيحتاج الأمر إلى سبع سنوات. فهل تراك نافذ الصبر إلى درجة أنك تريد العمل أن يتم فى ست سنوات فقط؟».

ولقد ظل يتابع تقديم العمل حتى آذار من ذلك العام.

وفى الربيع اضطروا لنقله إلى المستشفى الخيرى بسبب «غريب» (زكام) سيئ أصابه. وفى آب، استقبل فى منزله فى يوكوف، مانفريد فكفرت، الذى جاء ليحدثه عن «أيام الكومونة»، ولقد وجده فكفرت حيويًا، طريفًا ولامع الفكر كما كان دائماً. وكان يحضر استعداداً لرحلة ستقوم بها الفرقة إلى لندن، قائمة مختصرة بالتعليمات المطلوب تنفيذها: فعلى الفرقة ألا تنسى أن الجمهور لايفهم اللغة الألمانية، وعليها أن تقدم «أداءً سريعاً، خفيفاً، وقويًا»، فى الوقت نفسه الذى تفكر فيه بسرعة. وكان يرى أن من عادة الإنجليز أن يروا المسرح الألمانى والشعب الألمانى كله، ثقيلين. ولقد أرخت تلك القائمة فى الخامس من آب.

وفى نحو منتصف العام ١٩٥٦ كان الكاتب المسرحى الألمانى الغربى كلاوس هوبالك قد زاره فى شقيقته بشوسشتراس، وسأله عن الأثر الذى يتركه لديه جواره مع مقبرة دوروتى. فقال «إنه أمر يعتاده المرء». فقال هوبالك «أنت لاحتياج الاعتياد على هذا أيها السيد بريخت.. فنهايتك لن تكون هنا، ففى هذه المقبرة لم يعودوا يدفنون أحداً» فأجابه بريخت «لذا على الواحد أن تكون واسطته قوية».

وفى العاشر من آب، توجه للمرة الأخيرة إلى مسرحه، حاملا معه صياغة جديدة للمناجاة التى يحيى بها بريخت «العصر الجديد»، ذلك العصر الذى كان، فى آن معاً، قد تنبأ به وخانه. وبعد ذلك بأيام ثلاثة أصيب بمرض خطير، وتوفى من جراء «تصلب الدم فى الشريان التاجى» فى الرابع عشر من آب ١٩٥٦. وكان صديقه القديم (صديق سنوات أوغسبورغ) هـ.و. مونسترر، هو الذى وقع شهادة وفاته.

قبل ذلك بعام واحد، وإذا كان قد شعر بالموت يدنو منه، كان قد وجه لأكاديمية
الفنون ملاحظة صاغها على النحو التالي:

«إذا مت، لا أريد أن يعرض جثمانى عرضاً صاخباً على الجمهور. ولا أريد أن
تلقى خطابات تأبين فوق قبرى. وأريد أن أدفن فى المقبرة المجاورة لمنزلى فى
شويشتراس».

وتطبيقاً لرغباته، نلاحظ اليوم أن قبره، الموجود فى مقبرة دوروتى، فى مواجهة
فيلسوفه المفضل هيجل، لا يحمل أية كلمات أخرى غير اسمه: بريخت. وإلى جانبه قبر
صديقه ومعاونه القديم هانس إيسلر.

وقبل موته كان بريخت قد كتب:

«أنا لست بحاجة إلى شهادة قبر ولكن

«إذا كان لابد لكم من أن تقيموا لى واحدة

«أريد أن تكتب عليها هذه الكلمات:

«لقد قدم اقتراحات. نحن اتبعناها

«ويمثل هذه الكتابة، ساكون قد شرفت».

خاتمة

لقد رحل برتولت بريخت عن عالمنا فى العام ١٩٥٦.. ومع هذا، هاهو حاضر اليوم فى هذا العالم، باكثر مما كان وهو حى، فمسرحياته تشغل مكانة مهمة فى «الخران» المسرحى لمئات المسارح فى العالم، من طوكيو إلى ميلانو، ومن سان فرانسيسكو إلى موسكو. وهو فى البلدان الناطقة بالألمانية (شرقاً وغرباً) يأتى مباشرة بعد شكسبير وجوته وشيللر، وهذا إذا أخذنا كمعيار لنا عدد المرات التى يقدم فيها، وتبلغ أكثر من ألف مرة فى الموسم الواحد. وهو يعتبر، فى البلدان الاشتراكية خميرة فنية فعالة، ولقد ساهمت أعماله، مؤخراً فى الاتحاد السوفييتى، فى مقارعة جمالية ضامرة ومتخلفة، وفى إحياء مسرح كان فى زمن ماض أحد أهم المسارح فى العالم.

لكن بريخت لايزال حتى الآن موضوعاً للنقاش، وثمة من ينكر عليه أهميته، فأحياناً يفرق بضروب المديح، وأحياناً يهاجم فى هجاء مقذع. ومن مكانه الذى يقيم فيه الآن.. لاشك أنه يراقب، مبتسماً ومسروراً، كل تلك التناقضات التى أطلقها من عقاليها. وذلك لأنه كان نصيراً متحمساً للتناقضات، تلك التناقضات التى لم يسع أبداً لإخفائها حين كانت تلوح، سواء فى داخله، أو فى داخل هذا العالم الذى اعتاد أن يخضعه لتحليله الديالكتيكى.

ترى، أفلا يؤكد لنا تاريخه الخاص على أن بإمكان شخص فردانى عدمى أن يتحول إلى كائن اجتماعى؟ وأولم يكن هو ياترى التأكيد الحى على ماكان يؤمن به، إيماناً لايتصدع، من أن «أمالنا كلها تكمن فى التناقضات (وفى التغيير)»؟.

ومع هذا هانحن نراه هو نفسه وقد ظل غير قابل للتغيير: فى صداقاته على سبيل المثال. فإذا كان صحيحاً أن بوسعنا الحكم على امرئ من خلال صداقاته، ومن خلال تعلقه بهم

أو تعلقهم به، فإن قيمة بريخت لا يمكن أن تكون عرضة لأي شك. فقلة هم الفنانون الذين أقاموا، كما فعل هو، صداقات وطيدة احتفظوا بها على الدوام. فأصدقاؤه الأكثر قدماً ظلوا أوفياء له، بدءاً من سنوات أوغسبورغ حتى موته.

ويقيناً إنه سبب لنفسه، كذلك، الكثير من العداوات. فهل كان بوسعه ألا يفعل؟ كان بريخت صاحب قناعات راسخة. لم يكن يخفيها عن أحد. وكانت صراحته تجرح الناس.. فى الوقت نفسه الذى كان فيه الجميع متفقين على أنه أكثر البشر تهدياً.

لم تكن حياة بريخت حياة ممتعة على الدوام. ولم يكن هو من الذين يهتمون بشكلهم الخارجى. وكان يدخن بلا انقطاع.. سيجاراته. غير أن حضوره كان نادراً ما يكون غير منشط للأذهان.

فيما يتعلق بحياته الخاصة ومشاعره الشخصية، كان دائم التحفظ. بل وأكثر من اللازم على الأرجح. ويمكن أن يكون قد خط خطأ بالغ الوضوح بين الشعور والفكر - بين القلب والعقل.. لكن على حساب الأول.

لكنه، على أى حال، خلف لنا وراءه قدراً من التناقضات والإبهامات. يكفى لإشغال ذهن جيل بأسره من النقاد والكتاب. فمنذ فترة يسيرة عمد الكاتب الألماني غونتر غراس، إلى «تطويبه» بشكل شبه رسمى، حين جعل منه الزعيم «الضالع لتمرّد العام ١٩٥٣». أما فردريك دورنمات فقد كرسه إلى جانب فردريك شيللر، بوصفه ضميراً للإنسان الحديث، وقاضياً له. وفى العام ١٩٦٣، عمد مؤتمر إنجلى عقد فى نورتموند، إلى تخصيص جلسة بكاملها لدراسة مسألة «بريخت والمسيحية». وماكس فريش يعتبره من «الكلاسيكيين» - وهو المصير الذى كان بريخت يخشاه أكثر من أى مصير آخر. ففريش، إذ حلل المجلد الذى يحتوى على مسرحيات كاتبنا، الأولى، كشف بدهشة المعجب، عن عدد كبير من التجديدات الثورية التى يمكن العثور على بذورها فى تلك الأعمال. ترى ما الذى كان سيصيره كاتب كثورنتون وإيلدر لولا بريخت؟ يتساءل فريش وبريخت أولم يكن، قبل إليوت بزمن، قد أحدث تغييراً جذرياً فى لغة الدراما الشعرية الحديثة، وفى طبيعتها؟

إن هناك قائمة مشرفة لبريخت، تضم أسماء الذين يدينون له في عملهم: و. هـ. أودن، ستيفن سبندر، مارك بليتزشتاين، تنيسى ويليامز، روبرت بولت، جول اوزبورن، ماكس فريش، فردريك دورنمات، بيتر فايس، آرثر أداموف وجان - بول سارتر.

والواقع أن الطابع الراهن لعمله، إنما يتأكد أكثر وأكثر من خلال المعارضة التي يستثيرها، فثمة، كما نعلم، جيش كبير من الكتاب والمفكرين الموهوبين، يقف في الخندق المعادي له. وهؤلاء الناس لا يجمع بينهم غير أنهم من أقطاب اليأس. فمن الملاجئ التي يحتمون بها، نراهم يشاهدون أمام أنظارهم مكوب اللوحات الجنائزية التي تصور الكارثة. أما بهرج أشعارهم ونثرهم فإنه لا يتوصل أبداً إلى إخفاء خوائهم الداخلي.

فهل لدى بريخت ما يقدمه لهم، أو يعارضهم به؟

وأخلاقياته المتعلقة بـ «الطيبة» هل يمكنها أن تنتصر مثلاً على مسرح أنطونين أرتو «الخيماي» والقاسي؟

ومدحه للذكاء والعقل هل بإمكانه أن يكون رداً على طقوس المبغى، وصلوات الخصى الذاتي والوهم التي ينادى به جان جينيه؟ أو على «الضوء الوجودي» الذي يعيشه أوجين يونسكو، جنباً إلى جنب مع عالمه العبثي والجنائزي والناري؟ وهل يمكن لبريخت أن يهدي من معاناة صامويل بيكيت، الذي يقوم بأداء الصلوات الأخيرة فوق جثمان إنسانية عمياء وعاجزة؟ إنسانية، هي الطلل المرعب لحضارة مجهزة، اضطرت للعيش في صناديق القمامة، رافضة إمساك مصيرها بيدها؟

لا ينتمى بريخت لهذه المجموعة. فواقعيته، واشتراكيته الإنسانية، تضعانه إلى جانب أولئك الذين يرون إمكانيات الإنسان لا عجزه.

إن الجيل الذي يتوجه إليه بريخت بكلماته، إنما هو ذلك الجيل الشبيه بجيل اليوم، الجيل الذي ينتزع نفسه انتزاعاً من الغفلة والشلل اللذين نتجا عن ضروب القمع

الثقافى التى شهدتها الأعوام الأخيرة، الجيل الذى عليه أن يواجه مخاطر الانقراض، الذى أعطته «الأم كوراج» و«غاليلى» فكرة عنها، الجيل الذى يعرف أنه محاط برعب لا اسم له لكنه يرى أيضاً أن ثمة إمكانيات لامثيل لها فى السابق، تتوفر له، الجيل الذى يعرف، مع شخصيات «رجل برجل» السيرورات التى ينبغى اتباعها لتحويل الإنسان إلى إنسان آلى، إلى جزار وإلى آلة حربية، والجيل الذى يعرف أيضاً، مع شن - تى وغروشا، أن التغيير والطيبة ممكنان..

إن بريخت يوجه خطابه لمثل هذا الجيل، لا لأولئك الذين بدأوا بحفر قبر للإنسانية. وإلى ذلك الجيل، يتحدث بريخت عن رؤية ينبغى - إذا استعرنا كلمات هيجل - أن تنقل من ليل الممكن إلى نهار الواقع المضىء.

المؤلف فى سطور

فردريك أوين، ناقد وباحث وأستاذ أدب إنجليزى. أميركى من أصل نمساوى ولد العام ١٨٩٩ فى مدينة لمبرج فى النمسا. هاجر مع أسرته إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩١٢، ليتخرج لاحقاً من سيتى كوليدج فى نيويورك، حيث نال الدكتوراه فى الأدب المقارن، الذى سيصبح من اختصاصاته الأساسية منذ ذلك الحين. وهو درس الأدب الإنجليزى فى بروكلين كوليدج من ١٩٣٠ حتى ١٩٥٢، حيث أبعد عن التدريس الجامعى بأمر من اللجنة الماكارثية التى رفض التعاون معها فى تحقيقاتها حول النشاطات الشيوعية فى الدراسات العليا.

بعد مطاردته من قبل الماكارثيين، جمع أوين عدداً من كبار الممثلين التقدميين وراح يقدم معهم قراءات عامة لنصوص أدبية ومسرحية مغضوب عليها. والكتاب الذى بين أيدينا، كان ثمرة جهود سنوات، وخلاصة الكثير من المحاضرات الجامعية. ونشره أوين للمرة الأولى عام ١٩٦٧، ليترجم لاحقاً إلى عدد من اللغات ومن بينها الفرنسية والإيطالية. والحال أن أوين الذى كان ناشطاً فى الميدانين المسرحى والأدبى، ومهتماً خاصة، إلى جانب اهتمامه ببريخت، بكل من توماس مان (قدم مشاهد مسرحية مقتبسة من الجبل السحري) وجيمس جويس (الذى قدم له هو الآخر مشاهد مسرحية من كتابه «صورة الفنان شاباً» ظل على نشاطه الأدبى العملى حتى شهور قبيل وفاته عام ١٩٨٨، وهو نشر سنوات قليلة قبل تلك الوفاة كتاباً شاملاً عنوانه «عبقريّة أوروبا الخلاقة من معركة واترلو حتى ثورة العام ١٩٤٨». وكان من دواعى سروره فى شهوره الأخيرة أن بروكلين كوليدج، اعتذرت منه أخيراً، بسبب طردها له عام ١٩٥٢، تحت ضغط من الماكارثيين.

المترجم فى سطور

إبراهيم العريس

باحث فى التاريخ الثقافى وصحفى وناقد سينمائى ولد فى بيروت (لبنان) ١٩٤٦
عمل فى البداية منفذ ديكور ثم مساعد مخرج وشارك الراحل عبد الحى أديب فى
كتابة سيناريوهات لأفلام مصرية وتركية ولبنانية.

درس الإخراج السينمائى فى روما والسيناريو والنقد فى لندن.

عمل فى الصحافة ولا يزال منذ عام ١٩٧٠. ترأس الأقسام الثقافية فى
«الدستور» و«البلاغ» و«السفير» فى لبنان و«اليوم السابع» فى فرنسا. يرأس حالياً
القسم السينمائى فى «الحياة» كما يكتب فيها زاوية يومية حول التراث الإنسانى فى
تاريخ الثقافة العالمية.

أسس ورأس تحرير مجلتين شهريتين ثقافيتين هما «السيرة» ١٩٧٩-١٩٨٠ و
«المقاصد» ١٩٨٠-١٩٨٦

ترجم من الفرنسية والإنجليزية والإيطالية نحو أربعين كتاباً فى السينما والفلسفة
والاقتصاد والنقد والتاريخ.

أصدر أكثر من ١٢ مؤلفاً فى السينما والفكر والصحافة والثقافة ومنها: الصورة
والواقع - رحلة فى السينما العربية - الحلم المعلق حول سينما مارون بغدادى -
الكتابة فى الزمن المتغير - سينما الإنسان - لغة الذات والحدث الدائمة - مارتن
سكورسيزى: سيرة سينمائية - السينما التاريخ والعالم - الشاشة/ المرأة - نظرة

الطفل وقبضة المتمرّد عن سينما يوسف شاهين - وله تحت الطبع مجموعة تراث الإنسان في ١٤ مجلداً وكتاب عن تاريخ السينما اللبنانية يصدر عن وزارة الثقافة ضمن أطر بيروت عاصمة الكتاب.

ترجمت له دراسات وشارك في كتب جماعية في اللغات الفرنسية والإنجليزية والسويدية والإيطالية والبرتغالية والأسبانية.

يعيش ويعمل حالياً متنقلاً بين باريس وبيروت.

التصحيح اللغوى : علا طعمة
الإشراف الفنى : حسن كامل